ZOGRAF 32 (2008)

Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића*

Светозар Радојчић

UDC 72.033.046.3.01:271.2-523.6-188.5](497.11)“13/14”

Током средњег века Цариград је за Србе и остале православне Словене био слика савршеног града: Нови Рим, Нови Јерусалим и Небески Јерусалим. У касном XIV и раном XV веку, у доба кнеза Лазара и његових наследника, слични епитети давани су српској престоници Београду и манастирима Раваници и Ресави. Те идеје преузете су из византијске културе и јасно су се одразиле у српској књижевности и уметности око 1400. године.

Тешко је одређено рећи када су Срби почели да живе у заједници у градским насељима. Славени досељени на Балкан руше градове; они су им били извор војне опасности и привлачна места за богату пљачку. Познати су описи славенских разарања балканских градова. Можда је најживља слика о тој особини раних Славена сачувана у описима славенских продора на југ Балкана. Неоромантизам првих послератних година (после 1945) стално се упуштао у анахроничне хипотезе о раним насељима Славена у рушевинама касноантичких градова; стално су, на пример, у Царичином Граду, тражене славенске куће и славенска керамика. Непотребност становања у граду у неразвијеном друштву досељених Славена потрајала је дуго. До дубоко у XII век Срби су непријатељски расположени према граду и редовно се хвале да руше градове. Чак и образовани Стефан Првовенчани, хвалећи оца, поносито набраја градове које је Немања јануара 1190. разорио. Првовенчани се присећа, негде пре 1216, кад је већ био отерао Јевдокију, кћер Алексија III, које је све градове Грчке Немања „разорио и крајње опустошио“: Средец (садашњу Софију), Стобе (на Рили), Земен, Велбужд и редом њих четрнаест; на крају понавља да је те градове Немања „искоренио до крајњег темеља јер не остаде камен на камену“. Нису били боље среће ни грчки градови на југу, у Диоклитији и Далмацији, њих седам, међу њима Скадар и „славни“ град Бар — све их је Немања срушио, „а Котор остави, утврди га и пренесе свој двор у њ, који је до данас“. Не би се, ипак, на основу тих вести смело уопштити да се Немања понаша као ратник поглавица сеоских племена — он се истиче као градитељ у грчким градовима на српској граници и зида цркве у Нишу и Скопљу.

Као и остали млади народи Запада, и Срби се навикавају на градски живот у манастирским заједницама. Манастири се подижу као урбанистичке целине и схватају се као град. Пре Другог светског рата сељаци око Студенице говорили су да иду „у град“ — не у манастир. Тај назив историјски је тачан. Манастир је често у средњем веку схватан као град и подизан је као идеални град. Познат је детаљан план (идеализован) великог санктгаленског манастира из око 820. године. За наше традиције манастирске архитектуре свакако су значајнија светогорска насеља. Међу најстаријим атонским градовима манастирима нарочито се истиче Велика лавра светог Атанасија, основана 963, која је закључен облик насеља добила почетком XI века (1004). Срби су прихватили и име и облик манастира лавре крајем XII века. Српски непреведени назив *лавра* (ἡ λαύρα) задржао је оригинално значење — ἡ λαύρα,[1] *улица* и *градски кварт*. Према томе, сељаци око Студенице 1930. године с правом су манастир називали градом. И на западу се манастирско насеље називало *civitas*. Од краја II века — у текстовима и на натписима — стално се понављају паралеле: манастир је град, град је символ цркве (као организације) и символ Небеског Јерусалима — оног рајског града у којем ће становати праведници. Већ 470. свети Мартин из града Тура исписује натпис на кули, над улазним вратима, учећи верне да они кроз та врата улазе у рајски град (*coeli ad arcam*). Ту прастару идеју пренели су Немањићи преко цркве и у средњовековну Србију.

Православна црква имала је у тим упоређењима између манастира, града и раја још сложеније конструкције лаичког и градског порекла које су се везивале за Цариград, престоницу царства. У самом Цариграду створен је посебан књижевни род похвале града; током столећа та је литература живела и мењала се: *Laudes Constantinopolitanae* полазиле су од сличне античке литературе, али су се касније све више везивале за хришћанске идеје. Створена је схема која се затим могла примењивати на друге градове, нарочито на престонице и резиденције. Цариград је прво хваљен као Нови Рим, а од VII века, под утицајем хришћанских идеја, као Нови Јерусалим — тај други епитет поникао је из повећаног поштовања Богородице као заштитнице града. Мисао о Цариграду Богородичином граду изазвала је нова упоређења и нове похвале: Цариград је Нови Сион и Небески Јерусалим.[2] Те побожне

---

* Рукопис овог текста недавно је пронађен у заоставштини професора Светозара Радојчића (1909–1978). Написан је за научни симпозијум *Шест векова Крушевца* 1971. године и прочитан на њему, али — из непознатих разлога — није објављен у актима с тог скупа. Уверени смо да чланак заслужује да буде публикован, посебно зато што је он још пре тридесет година отворио проблем који је данас у науци врло актуелан. Редакција захваљује породици професора Радојчића што се сагласила с тим да овај рад буде објављен у нашем часопису. Чланак је за штампу приредио Б. Тодић.

[1] У средњем веку фонетски писано λάβρα, с витом.

[2] Нарочито код Теодора Синкела: E. Fenster, *Laudes Constantinopolitanae*, München 1968 (Miscellanea Byzantina Monacensia 9) 102 sq.

идеје о православном Цариграду нарочито су ојачале у XI веку.[3] Цариград — као слика земаљског и Небеског Јерусалима — сматран је узорним градом православних владара. Апстрактна упоређења тражила су одређене архитектонске облике. То се нарочито показало приликом подизања новог Кијева. Већ је Димитриј Ајналов[4] истакао да је брдо Киј за владавине Јарослава Мудрог (1019–1054) добило изглед цариградског кварта; то се уосталом показује и у једном пасусу списа *Повѣсть временных лѣт*: Јарослав је, наводи стари писац, основао утврђени град и у њему је подигао Златна врата, цркву Свете Софије и на Златним вратима цркву Благовештења и манастир Светог Ђорђа и свете Ирине.[5] Кијевска Златна врата настала су према цариградским Златним вратима, која је сазидао Теодосије II око 425. године. Цариградска Златна врата стално су упоређивана с јерусалимским, која су — у садашњем облику — нешто млађа од цариградских, а поистовећују се, међутим, са Златним вратима из апокрифа о сусрету Јоакима и Ане. Јарослављева упоређења сасвим су јасна: он подиже у Кијеву златна врата каква постоје у Цариграду и Јерусалиму. На тај начин Кијев је и Нови Јерусалим. Такво идентификовање појављује се и у спису *Повѣсть временных лѣт* под 882. годином — изричито се каже да је Олег рекао да ће Кијев бити *мајка руских градова*. То изгледа поетично и оригинално — у суштини, ове речи везују се за једно место из *Павлове посланице Галаћанима*,[6] по којем се види да су термини *мајка градова* и *Јерусалим* идентични. У Русији се то упоређење наставља и у XII веку. Кнез Андрија, син Јурија Долгоруког, подиже камени град Богољубово као резиденцију поред Владимира.[7] Андрија гради и у Владимиру — и тамо подиже Златна врата. У Владимиру и Богољубову Андрија зида између 1158. и 1164. две камене цркве посвећене Богородици, „достојне дивљењу као Соломонов храм". Стално се понављају иста упоређења: руска кнежевска резиденција личи на Цариград и на Јерусалим.

Тешко је са сигурношћу рећи када су такве идеје пренесене у средњовековну Србију. Само на основу неких доста општих упоређења може се поменути да је Студеница оријентисана по распореду оних насеља која су подизана по узору на Цариград и Јерусалим. Увек се инсистирало на томе да „златна врата" стоје према западном порталу цркве. Тек недавно ослобођена од призиданих каснијих делова, стара улазна утврђена студеничка врата с капелом показују да је првобитна грађевина била заиста богато украшена и монументална. Не би се смело тврдити да је она намерно била подигнута према слици „златних врата" XI и XII века.

Знатно су одређеније вести у нашим писаним изворима о градовима у XIII и раном XIV веку. Наши писци тих времена неједнако цене град, нарочито стране градове: Цариград и Солун. Осећају се приметне разлике приликом помињања градова. Доментијан је уздржљив, он помиње Цариград само по имену. Теодосије и Данило стално додају ласкаве похвале када говоре о Цариграду, а нарочито Теодосије; он свечано наводи титулу царске престонице: царски град Константинов,[8] или, још опширније: Константинов град, Нови Рим.[9] Теодосије с великом пажњом говори о Солуну; он оптужује Бугаре да су грчке градове у Тракији после доласка Латина у Цариград рушили „као пусте и безмоћне"[10] — а Калојана, који напада Солун, оштро упоређује са асирским царем Сенахиримом, коме није било суђено да освоји божји град Јерусалим (Ис 37, 21–33).[11] Пишући о Солуну, Теодосије бира речи: то је „божји град, до на крај света православљем чувени", Богом чувани (Θεοφύλακτος πόλις),[12] велики град (μεγαλόπολις) Солун, отачаство светога мученика и страстотрпца Димитрија, место на којем и његове часне мошти леже точећи миро.[13] Дуг Теодосијев пасус свакако је позајмљен из неке похвале Солуну; ти текстови били су доста популарни (*laudes Thessalonicenses*).[14] Теодосије одређено алудира на сличности чудотворног „врења мира" на ракама светог Димитрија и Симеона Немање; по тој својој особини, Симеон Немања сличан је заштитнику Солуна. Теодосије очевидно воли град Солун, можда као место свога школовања; С. П. Розанов свакако претерује када објашњава да је Теодосије био Солунац. У византијској књижевности, посебно каснијих времена, често се дешава да образовани писци из провинције много размишљају о лепотама свог студирања у великим градовима.[15] Нарочито се тужно осећају образовани епископи по малим градовима кад се, уз рзање коња, блејање оваца и гакање гусака, присећају лепих цариградских дана. Данило, као и Теодосије, увек даје Цариграду свечане називе: свети и славни град Константинопољ (πόλις ἁγία),[16] велики град (μεγαλόπολις) Константинопољ,[17] царствујући град (βασιλεύουσα πόλις) Константинов.[18] Те похвале Цариграда за Данила нису биле празне речи; он није читао о Цариграду, он је често бивао у њему и познавао га.

Срби су се свакако навикавали на градски живот у некадашњим старим градовима у унутрашњости (у Призрену, Приштини или Скопљу) и у Приморју. Први контакти свакако нису били срдачни; мутни одјеци тих сукоба између старог и новог грађанства опстали су у народној песми и на сасвим неочекиваним местима. Грчки грађани посматрали су све негрке с висине. У *Пулологосу*, византијском песничком саставу с краја XIII или почетка XIV века, препуном непристојности, анонимни аутор исмејава, узгред, грађанке Дубровника говорећи да су неспретне као чапље и да изгледају као бисаге.[19] Како су Срби изгледали у романским градовима у Приморју или у грчким градови-

[3] Cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, табла пред стр. 49.

[4] D. Ainalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der Vormoskovitischen Zeit*, Berlin–Leipzig 1932, 11.

[5] *Повесть временных лет: Лаврентьевская летопись*, Ленинград 1926 (Полное собрание русских летописей I/1), 6, 151.

[6] Гал 4, 25–26: Синај гора упоређује се са „садашњим Јерусалимом, а горњи Јерусалим слободна је (гора), која је мати свима нама".

[7] Чини се да је и само име узето према имену Цариграда, који је Θεοφύλακτος πόλυς (Fenster, *op. cit.*, 97), што значи *Богољубово*.

[8] М. Башић, *Старе српске биографије*, Београд 1924, 22.

[9] *Ibid.*, 199: νέα Ῥώμη.

[10] *Ibid.*, 174.

[11] Исто упоређење које Теодосије преноси из *Старог завета* на Солун слика се у параклису Кахрије џамије, очевидно с намером да се Јерусалим упореди са Цариградом, градом Богородице, која је насликана у линети над „златним" вратима [cf. P. A. Underwood, *Second Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute 1955*, DOP 11 (1957) 202, 205, нап. 62, Fig. 34–35].

[12] Fenster, *op. cit.*, 128.

[13] Башић, *op. cit.*, 175.

[14] Fenster, *op. cit.*, 181, 195.

[15] *Ibid.*, 175 sq.

[16] Он је μεγαλώνυμος, περιώνυμος, cf. Fenster, *op. cit.*, 107.

[17] *Животи краљева и архиепископа српских*, написао архиепископ Данило и други, на свијет издао Ђ. Даничић, Загреб 1866, 107.

[18] *Ibid.*, 280.

[19] S. Krawczynski, *Ὁ Πουλολόγος. Kritische Textausgabe mit Überzetzung sowie sprachlichen und sachlichen Erläuterungen*, Berlin 1960, стих 88.



Сл. 1. Манастир Раваница

ма у унутрашњости Балкана, може се наслутити по каснијим изворима.[20] Посебна историја продирања Срба у велике градове може се пратити по грађевинској делатности Немањића. Од почетка XIV века Милутин све више зида по Истоку: у Солуну, Цариграду, чак и у Јерусалиму — највише цркве и болнице. Цариград се увек свечано помиње — он је „Богомсаздани град“ (Θεόκτιστος πόλις); у тексту *О српских господах* наводи се да Милутин **„сьѕида же и вь богосьѕданнѣмь конастантине граде“** цркве и болнице.[21] Термин *богосаздани град* није само преписан — постоје српски текстови о зидању Цариграда.[22] Та радозналост у односу на историју старе царске престонице није била случајна. Од осамдесетих година XIII века српска држава добија нове градове и Срби почињу све више да се упознају са урбаним животом. Истовремено су текла два процеса. Српско сеоско становништво сели се у градове, док се у измењеном граду појављују нове занатлије, нова управа и ново законодавство. У духовном животу те појаве добијају — у српској средини — нова објашњења. Прастаре идеје о савршеном граду, које су из Византије пренесене у XI и XII веку у Русију, почињу обновљени живот у држави Немањића од средине XIV века. Историја практичног градског живота у средњовековној Србији ослања се на изворе правне и економске садржине и на археолошка истраживања. Држећи се извора књижевног и религиозног карактера, покушаћу да повежем ток оних идеја, сложених и амбициозних, којима се објашњавао крајњи смисао подизања и постојања града.

Велики преокрет у духовном животу Срба десио се после слома царства. Ранији политички и војни идеали почели су да узмичу пред све тежим притиском верских идеја које су објашњавале и сублимирале поразе овоземаљског живота. Било би крајње промашено тумачење да су нова маштања о рајским лепотама од почетка изазивала нову неактивну преданост судбини. Војни отпор Срба остао је скоро до пада Смедерева снажан и смишљен; он је само добио узвишеније објашњење. Идеје о сличности небеског и земаљског двора и о сличности Небеског Је-

[20] Добар пример јесу наводи о Томи Прељубовићу у *Градској хроници Јањине*, cf. K. Jireček, *Geschichte der Serben* I, Gotha 1911, 420.

[21] P. J. Šafarik, *Památky drevniho pisemnictvi Jihoslovanuv*, Prague 1873, 53.

[22] У *Лепавинском цараставнику* [Н. Ружичић, *Лепавински цараставник*, Споменик СКА XXXVIII (1900) 92, fol. 40, м҃д] састав носи наслов „ѡ сьѕдани коньстаньтина града“, и почиње: „велики же коньстаньтин божїимь мановенїем подвиѕаем...“



Сл. 2. Манастир Ресава

русалима и земаљског града задобиле су извесну јасност у менталитету српског касног феудализма. Те идеје нису полазиле од династичких схватања Немањића, која су имала реалније економске, војне и политичке основе. Нов талас побожне дворске мисли ширио се из малих дворова Душановог племства, које се губило у мутним амбицијама партикуларизма; та нова побожност долазила је из кругова образованих монаха избеглица што су нашли уточишта на малим дворовима, на којима се формирао доста сложен монашко-феудални менталитет. Центар те средине постаје град резиденција, престоница нове породице која столује у неком старом византијском граду; било је у символици тих малих дворова и немоћне претенциозности; многи нови династи желели су свој Јерусалим и своју сличност с Давидом. Дворска култура тих центара имала је своју побожну (преведену) књижевност, а нарочито су много читане разне визије невидљивог раја. Скоро је немогуће набројати сва „виђења загробног живота" и наводим само нека: *Житије светог Андреја Јуродивог*, *Житије светог Василија Новог*, *Визија светог Макарија*, *Визија светог Нифонта*, *Визија светог Патрикија*, *Визија светог Кузме монаха*, *Покајање зидара економа Теофила* и познато *Слово светог Јована Милостивог*. Све се то своди на исту тему, на похвалу раја. Мисао општег убеђења хришћанског о томе да ће сви праведни стићи у рај понавља се у српској књижевности од почетка XIII века. Та стара идеја добија у средњовековној Србији нову важност и нову обраду крајем XIV века.

Тема о предности царства небеског можда је најлепше дефинисана у познатим стиховима песме *Пропаст царства српског*: „Земаљско је за малена царство / А небеско увек и до века." Том небеском царству тежили су и стари руски кнежеви. Летописци кратко бележе за Свјатослава Јурјевича, који је био болешљив и рано умро: „… не да ему Бог княжити на земли, но да ему царство небесное."[23] Павле у *Делима апостолским* (14, 22) наводи да то није лако и истиче „да нам кроз многе невоље ваља ући у царство божије". Ослањајући се на ту мисао, руски летописци стално хвале светост оних владара који су упирали своје погледе „въ оную нестарѣющуюся безконечную жизнь".[24] Свети Сава у очевом житију понавља исту мисао, доста уопштено, о томе како се Немања подвизао „**како би полоучиль раискоѥ оно и неиꙁреченноѥ жилишче**".[25] У касном XIV веку то уздање у становање у рају практично се везује за грађевине на земљи: за градове и манастире.

Изглед раја или, како се говорило, Горњег Јерусалима био је у старом српском сликарству променљив. На једној фресци у Светим апостолима у Пећи град небески повезује се с местом из *Књиге Данилове* (7, 9–10). Схематични облици раја понављали су се на заглављима у минијатурном сликарству. Доста стереотипна слика раја појављивала се и на многим фрескама Страшног суда. Нов изглед раја показује се у српском сликарству од средине

[23] *Повесть временных лет*, 207 (под 6594. годином), 366 (под 6682. годином), 439 (под 6724. годином), 443 (под 6726. годином).

[24] *Ипатьевская летопись*, ред. М. Н. Тихомиров, Москва 1962 (Полное собрание русских летописей II), 594 (под 1175–6683. годином).

[25] В. Ћоровић, *Списи св. Саве*, Београд — Ср. Карловци 1928, 153/24–25.



Сл. 3. Београдска тврђава, Источна капија Горњег града

XIV века. Ту се појављују два главна (нова) елемента. Визија се ослања на описе небеске хијерархије Псевдо-Дионисија Ареопашког; то се нарочито односи на описе и поделу анђеоских чинова. У исти мах рај се одређено показује као земаљски двор. Небески становници одевени су као дворани. Изводи се велико упоређење — *la cour céleste* личи на цариградски двор и на његове млађе имитације. Одавно се зна да је то доста смело упоређење земаљског двора с небеским прво изведено у побожној књижевности, на пример у познатом *Житију светог Василија Новог*. Игра са упоређењима испредала се све сложеније. Некада једва наговештене, поједностављене слике раја — небеске војске, становника и станова — постају све исцрпније. Последњих деценија XIV века кнез Лазар, као и његови наследници касније, инсистира на томе да је организација двора слична рајској хијерархији, да дворани и својим изгледом подсећају на рајске становнике и да грађевине које подиже двор личе на небеске станове „Новог Јерусалима“.

Старија упоређења те врсте била су ограничена на следећу паралелу: црква је рај (небо) и литургија у цркви слична је небеској служби; она се у Милутиновим црквама слика као кружна поворка око попрсја Пантократоровог у калоти кубета. Од Душанових времена, од фресака у Трескавцу, мења се изглед раја: Христос је одевен у свечано одело византијског василевса, Богородица се показује као царица, анђели као дворски гардисти. То нагло облачење небеских становника у дворску одећу ослањало се на текстове Псевдо-Дионисија Ареопашког — и на сличне појаве у старијем византијском сликарству — али је имало у исти мах и ближе поводе. Аристократска средина Душановог царства пројектовала је смело свој изглед на високо небо. Нова и привлачна теорија ослањала се на старе почетне идеје које су добиле сликовитију и наметљивију аргументацију. Од времена кнеза Лазара српски манастири и градови схватани су као овоземаљске слике и филијале Небеског Јерусалима. У том поређењу предност се ипак даје манастиру, који се и као грађевина и као симбол идентификује са градом. Манастир је у Србији од касног XIV века, у погледу архитектуре, чврста тврђава, али се он увек истиче као место с којег се пење на небо. У тим паралелама много се инсистира на слици лествице из познате *Лествице светог Јована Лествичника*, превођене на српски већ у касном XIII веку, а која је, међутим, у новим преводима из касног XIV и раног XV века постала веома популарна.[26] Веза између земље и неба постаје све више фантастична и брза; она је постала толико популарна да се пренела и у народну песму. Кнез Лазар не одлучује сам да се определи за царство небеско: он добија писмо од Богородице из раја, а доноси му га свети Илија, небески гласоноша. Стихови: „Полетео соко тица сива / Од светиње од Јерусалима / И он носи тицу ластавицу. / То не био соко тица сива, / Веће био светитељ Илија / Он не носи тице ластавице / Веће књигу од Богородице“, говоре да је и Јерусалим из песме *Нови Јерусалим* — рај у којем живе свети Илија и Богородица. Немогуће је набројати сва места из старе српске

[26] На пример, *Браничевска лествица писара Давида* (Музеј Српске православне цркве, бр. 97) из 1434. године, настала на подстицај деспота Ђурђа Бранковића.

књижевности касног XIV и раног XV века која говоре о тим везама с небеским насељима.

Ученик угледног старца Исаије, Србина који је обновио руски светогорски манастир Свети Пантелејмон, пева своме учитељу: „Тебе примише небеска насеља, о оче, / где их је припремио Бог, онима који га љубе."[27] О том рајском насељу говори и сам кнез Лазар 1381. у аренги повеље Спасовој цркви у Хвосну, када медитира о онима које сматра узорним — јер су они који се духом божанским руководе синови божји, „па се и са Христом", вели кнез, „настањују у светлости невечерњој".[28] Осам година пре Косова кнез Лазар већ се приволео царству небескоме. Понесен тим мислима, кнез све чешће гради према слици „Горњег Јерусалима", нарочито своју Раваницу (сл. 1). Најопширније размишљање о Раваници као Јерусалиму сачувало се у фантастичном и мутном тексту Андонија Епактита. Тешко је одређено поновити Андонијево маштање о Раваници. Јасно се може разабрати да је Раваница „дом Божији" и да представља „врата небеска",[29] да она има „седмочислене пиргове"; она је, према томе, слична Јерусалиму, Риму и Цариграду. О тој седмоврхости стално се говори у свим похвалама чувених градова: Рим је *septicollis*; и Нови Рим (Νέα Ῥώμη) — Цариград — стоји на седам брежуљака; он је ἑπτάλοφος, или ἑπτάβουνος. Већ у Цариграду та се седмоврхост тешко уочавала; стари писци су објашњавали: од цркве Свете Софије иде гребен који пресецају долинице и на том гребену распознаје се седам узвишења, нарочито кад се посматрају од Галате.[30] У Раваници ти врхови јесу куле пиргови. И, на крају, Андоније описује раваничку лествицу која иде од земље ка небу. По њој узлазе „анђели покривени телом", то јест монаси, а силазе „звездоперната", то јест серафими. Трезвени Ђура Даничић, који није подносио толико бујну уобразиљу, оштро примећује да је писац „недотупаван".[31] Био Андоније недотупаван или не, он је ипак тачно преносио менталитет свог доба и нарочито маштања своје средине.

Две концепције живота које постоје у касном средњем веку европског Запада јасно се испољавају и у Србији Лазаревића и Бранковића: то је сукоб између идеализма и натурализма. Србија је, упадајући у кризе цивилизације која је изумирала, истовремено нагло сазревала и нагло нестајала. Србија је у касном XIV веку и у првој половини XV века, немоћна пред спољашњом опасношћу од турске инвазије, пролазила кроз унутрашње муке гашења средњовековне мисли и кроз муке пропадања феудалног друштва. Тешко је данас разумети до које се мере у српском племству још пре Косовске битке инсистирало на идеалима трансцендентног. Тешко је схватити како је исти слој могао имати толико одушевљења за упуштање у велика маштања о лепотама и вредностима раја и у исти мах с крајњом тачношћу организовати своју власт, своју одбрану и већ нов новчани систем финансија и привреде. Двоструко лице менталитета који је земаљски живот потцењивао и савршено га разумно организовао нарочито се показало у градитељској и законодавној делатности кнеза Лазара, Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића. Од седамдесетих година XIV века Србија је била велико градилиште.

Константин Филозоф тачно говори о кнезу Лазару: „У своме животу сазда тврде градове, сазда и звани Крушевац, у коме подиже најкраснију цркву великоме првомученику архиђакону Стефану, ради молитве за увек спомињанога сина свога (тј. Стефана)."[32] Сам кнез Лазар, као и стари владари, пажљиво титулише своју престоницу. Издајући повељу Дубровчанима 9. јануара 1387, кнез Лазар истиче да је писана у славном граду господства ми Крушевцу; то је чест епитет, али се даје само угледним градовима: Првовенчани помиње славни град Ниш, а Данило славни град Скопље и славни град Константинов.[33] То колико је кнез Лазар пажљиво чувао и обнављао старије градско законодавство види се по једној повељи деспота Стефана из јануара 1412 — у њој син кнежев опширно описује како је изнашао законе Новог Брда (руднички и градски), оне законе који су били пре, у временима раније свете господе краљева српских, у његово доба и за кнеза Лазара. Стефан све то обнавља и утврђује да тако остане за његова живота, а моли се и да се његови наследници понашају на исти начин и да, као што је он старије законе неизмењене потврдио, не промене његов „златопечатник".[34]

Држећи се породичних традиција, деспот Стефан нарочито се бринуо око подизања свога манастира Ресаве (сл. 2) и око изградње своје престонице Београда (сл. 3). Константин Филозоф не претерује када пише да Ресава (Манасија) „превазилази и … велике лавре Свете горе".[35] Велики опис Београда као Јерусалима у житију деспотовом спада међу најважније похвале градова у византијској култури. Београд је последњи православни град на Балкану који је — у последњем тренутку — добио своју похвалу. Та *laus*, која закључује разне *laudes* Цариграда, Солуна, Кијева и Преслава, у исти мах је и прва похвала српског града на српском језику. Константин Филозоф писац је свога времена и он описује и хвали грађевине Београда, али се често губи у упоређењима кад своју основну идеју о Београду као Јерусалиму покушава да илуструје појединостима. И Београд је, као Јерусалим, Рим и Цариград, „седмоврх".[36] Константин троши много речи да би описао седам врхова Београда, али остаје мутан. У паралелама Константин се колеба истичући Небески Јерусалим (рај), али он помиње и „нижњи Јерусалим", који је добро познавао. Описујући силазак ка саборној цркви београдској, Константин се присећа да се тако силази Кедарским потоком ка Гетсиманији. Да би подвукао сличности између Београда и Јерусалима, Константин хвали деспота као Соломона и као Неемију.[37] О „рајском" савршенству деспотовог чиновништва и војске Константин пише ослањајући се на Псевдо-Дионисија, закључујући да је и Бог према својој слици уручио људима државну власт. Упоређења која су настављала ту почетну мисао прелазила су у још неумеренија претеривања: Београд је Јерусалим, управа је деспотова рајска, а обале Србије запљускује рајска река Истар (Дунав), што

---

[27] Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности*, Нови Сад 1962, 166.

[28] В. Мошин, *Кнез Лазар самодржац*, Багдала III (1971) 12.

[29] Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др.*, Споменик СКА III (1890) 84.

[30] П. Савваитов, *Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия*, Санктпетербург 1872, 178.

[31] *Животи краљева и архиепископа српских*, стр. XIII.

[32] *Старе српске биографије XV и XVII века* (превео Л. Мирковић), Београд 1936, 60.

[33] Грчки се говорило да је град περιώνυμος или μεγαλώνυμος, cf. Fenster, *op. cit.*, 107.

[34] Н. Радојчић, *Закон о рудницима деспота Стевана Лазаревића*, Београд 1962, 57.

[35] *Старе српске биографије XV и XVII века*, 87.

[36] *Ibid.*, 84.

[37] *Ibid.*, 86.

је, у ствари, Фисон, једна од четири рајске реке.[38] Мора се ипак признати да је идентификовање Дунава с Фисоном старијег порекла, да то није пригодно упоређење Константиново — он је за то сазнао из једне расправице која се приписује Пселу и која је преведена на српски.[39] Све те претеране похвале долазиле су из византијске књижевности. И у касним похвалама Цариграда појављују се иста упоређења. Никифор Калист Ксантопулос у *Похвали Цариграда* засипа Андроника II (1282–1328) неумереним епитетима; наводи да је он (као и деспот Стефан) „градитељ ризнице побожности, другог Сиона и другог Ковчега", а све у вези са оправкама старих грађевина: цркве Апостола и Влахернитисе.[40] Обим грађења Стефанових у Београду показаће, свакако боље од текстова, археолошка ископавања на Калемегдану, која су већ дала нове резултате.

С приближавањем средини XV века старе похвале градовима византијске цивилизације гасиле су се, да би уступиле место новом књижевном роду: после похвала појављују се оплакивања Цариграда; то су θρῆνοι — у њима се нагло губе оне похвале које су после пада Цариграда (29. маја 1453) постале бесмислене. И последње ласкаве речи о византијској престоници, о томе да је она „упориште хришћана" (τό ἔρεισμα τῶν χριστιανῶν),[41] изгубиле су вредност. Маштања о рају на земљи, о јерусалимској узвишености градова које су Турци редом рушили — све је то пред очима нестајало. Све се дешавало пред крај „седмог века", пре године 1491/1492,[42] када се очекивала пропаст света и остварење оног мрачног предсказивања које је још у IX веку написао Георгије Амартол — сва стара царства су пропала, „и Ромејско ће пропасти, разориће га антихрист".[43] Срби су свој крај јасно видели гледајући слом Византије. Децембра 1456. један речити Смедеревац, držeћи посмртно слово Ђурђу Бранковићу, позвао је и пали Цариград (већ три године под Турцима) да тугује за деспотом — речима које су заиста звучале као плач над Цариградом и цариградским избеглицама у Смедереву: „И ти седмоврхи, пређе велики граде Константинов, сада од свих најмањих градова најпоследњи, и најмањи царски престоле јадних хришћана, узридај најпре због себе, праведно осуђеног, јер си плача и ридања достојан због пропасти која је наишла..." Вешт говорник, Смедеревац се обраћа непосредно присутним некадашњим „чедима цариградским": архијерејима, свештеноиноцима, духовницима и свештеницима и свима „што су општи људи" и позива их да се придруже домаћима. Тим великим, општим балканским хришћанским опелима завршавала се једна епоха и сахрањивала се једна трагична, неостварљива мисао. Велико маштање о сеоби у невиђени рај остајало је само као утеха, као нека већ помућена идеја о лепоти и смислу смрти у временима у којима је голи живот постајао све угроженији.

Београд, 3. октобра 1971

[38] Н. Радојчић, *О четири рајске реке*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XX/1–2 (1954) 71–75.

[39] *Ibid.*, 73.

[40] Fenster, *op. cit.*, 211.

[41] *Ibid.*, 227.

[42] Радојичић, *op. cit.*, 165.

[43] М. В. Шахматов, *Опыты по истории древнерусских политических идей* I/2, Прага 1927, 298–299.

The Idea of the Perfect City in the State of Prince Lazar and Despotes Stefan Lazarević

Svetozar Radojčić

In the beginning, Serb settlers were hostile towards the Greek and Romanic towns they came into contact with. They did not become accustomed to city life until the end of the twelfth century. First of all, this process evolved through the monasteries that were erected as urban ensembles, which, in the Middle Ages were considered to be ideal towns. The Serbs became acquainted with the monastery-city through the monastic settlements on the Holy Mount, from which they also accepted the form and name of the *lavra*. With them they also accepted the old belief that the monastery was a city and the symbol of the Church and the Heavenly Jerusalem. In the Byzantine world these concepts were connected with Constantinople, which through the *laudes Constantinopolitanae* was initially hailed as the New Jerusalem, the New Zion and the Heavenly Jerusalem. Such a Constantinople as the image of the earthly and heavenly Jerusalem and the exemplary city of the Orthodox Christian rulers would be emulated by the Slav peoples of Russia, Bulgaria and Serbia. The old Serbian authors particularly extol Constantinople and Thessalonica, calling them imperial cities, safeguarded by God, and cities of God. The ancient ideas about the perfect city, conveyed from Byzantium in the eleventh and twelfth century to Russia, began their renewed life in the Serbian state from the second half of the fourteenth century. In keeping with sources of a literary and religious nature, the author links the course of those complex and ambitious ideas, whereby they wished to explain the ultimate meaning of the construction and existence of the city.

The ideas of the similarity of the heavenly and earthly palace and of the similarity of the Heavenly Jerusalem and the earthly city acquired certain clarity in the mentality of the Serbian late feudal society. However, they did not arise from the dynastic concept of the Nemanjić family, which had more realistic economic, military and political foundations. The new wave of piety originated from the circles of educated refugee monks, who found refuge in the small palaces, where a rather complex, monastic-feudal mentality gradually formed. The palace culture of those centres had their own pious

literature, where various visions of the invisible Paradise were particularly widely read. The old idea that all the righteous would attain Heaven gained a new importance and a new interpretation at the end of the XIV century. This faith in the habitation of Heaven began to be linked to buildings on earth — to cities and monasteries. The depiction of Heaven, or the Upper Jerusalem, as it was called, had already begun in Serbian painting in the mid-fourteenth century. Around 1400, however, there was an insistence on presenting how the organisation of the palace was similar to the heavenly hierarchy, how the courtiers with their appearance looked like the inhabitants of Paradise, and how the building the royal court erected resembled the heavenly houses of the "New Jerusalem". Such descriptions about the resemblance to the dwellings of Heaven were very frequent in Serbian literature of the late fourteenth and early fifteenth centuries.

Prince Lazar resorted with increasing frequency to creating buildings according to the image of the "Upper Jerusalem", especially the monastery of Ravanica. Andonije Epaktit gave the most exhaustive account of Ravanica-Jerusalem: Ravanica was the "dwelling of God" and the "door to Heaven", it had seven pinnacles or pyrgoi, and accordingly, it was similar to Jerusalem, Rome and Constantinople, and it was inhabited by monk-angels. Constantine the Philosopher wrote in a similar vein. His magnificent description of Belgrade as Jerusalem in the *Life of Despotes Stefan Lazarević* falls among the most important eulogies of the cities in Byzantine culture. And Belgrade — like Jerusalem, Rome and Constantinople — has "seven pinnacles". It resembles both the "lower" and the "higher" Jerusalem; so as to underline the similarities of Belgrade and Jerusalem, Constantine glorifies Despotes Stefan Lazarević as Solomon and Nehemiah; he describes the "heavenly" perfection of the Despotes's civil administration and army, relying on Pseudo-Dionysius the Areopagite. The comparisons that followed from this initial thought became even more inappropriate exaggerations: Belgrade was Jerusalem, the Despotes's administration was heavenly, and the Danube was, in fact, the Phison, one of the four rivers of Heaven.

Towards the mid-fifteenth century, the old eulogies to the cities of the Byzantine world died out, making way for a new literary genre: the laments (*threnoi*) over Constantinople. The dreams of Heaven on earth, of the Jerusalem-like sublimity of the cities that the Turks destroyed one after the other — all of these disappeared before their very eyes. In December 1456, an eloquent man of Smederevo, while delivering a funeral sermon to Despotes Djuradj Branković, also invoked the fallen Constantinople (already under Turkish occupation for three years) to grieve for the Despotes, with words that indeed sounded like the lament over Constantinople and the Constantinople refugees in Smederevo. The vast, collective, Balkan Christian funeral rite marked the end of an epoch and buried a tragic, unattainable thought. The great dream of a migration to an unseen Paradise simply remained a consolation, like some blurred vision of beauty and the meaning of death in times when the mere survival of the human being was increasingly threatened.

Rite et aménagements baptismaux à l'époque paléochrétienne: le témoignage des sources archéologiques géorgiennes*

Nina Iamanidze

UDC 271.22(479.22)-526.1-558.3
7.033.046.3"05/06"

L'article est consacré aux aménagements baptismaux géorgiens de l'époque paléochrétienne (VIe–VIIe siècle). Nous essayons de préciser la typologie des premiers fonts baptismaux géorgiens, de les replacer dans l'art paléochrétien, d'étudier la destination fonctionnelle et la valeur artistique de ce type de mobilier ainsi que de formuler des hypothèses sur le rite du baptême en Géorgie paléochrétienne. Nous insistons particulièrement sur la cuve de Žalet'i, remarquable par son décor figuratif. Une étude iconographique détaillée de ces images rares, met en évidence la conception bien réfléchie du décor et ses spécificités. L'analyse nous conduira à aborder la question de la tradition du décor des cuves à cette époque.

Convertie au christianisme au début du IVe siècle, la Géorgie ancienne fait partie de l'Orient chrétien et communie aux traditions artistiques et religieuses de l'Empire Romain d'Orient. Si les textes historiques qui en témoignent ont attiré l'attention de spécialistes, les vestiges archéologiques ont longtemps restés méconnus. Les aménagements et dispositifs liturgiques ont été étudies encore moins que l'architecture et la planimétrie des édifices. Néanmoins, le matériel archéologique reparti entre le Centre des Recherches Archéologiques de Géorgie et plusieurs sites, se distingue d'une grande richesse et diversité. Il mérite de faire l'objet d'une analyse exhaustive. Cet article est consacré aux aménagements baptismaux dont nous présenterons les exemples les plus importants; nous procéderons à leur étude typologique et iconographique et nous aborderons la question des usages rituels du baptême en Géorgie paléochrétienne.[1]

Commençons par la cuve baptismale de Žalet'i (VIe–VIIe siècle), particulièrement remarquable par son décor figuratif. Elle a été découverte en 1961–1962, au cours des recherches menées par l'architecte N. K'adeišvili dans l'église de Žalet'i.[2] Bien que cette cuve ait été publiée à quelques reprises, elle n'a attiré l'attention qu'à titre comparatif, dans les études concernant l'évolution stylistique de la sculpture géorgienne.[3] Cependant, le problème de la datation était toujours à résoudre et plusieurs questions concernant l'iconographie exceptionnelle de cette pièce étaient restées sans réponse.

L'église de Žalet'i se trouve au nord-est du village de Saq'araulo, à T'ianét'i. C'est une basilique à trois nefs avec une abside inscrite, flanquée de la *prothésis* au nord-est, du *diakonikon* au sud-est et une galerie sur les côtés ouest et sud.[4] La cuve en pierre, ornée d'images en relief et de décors ornementaux a été découverte dans la partie est de la galerie sud de la basilique. N. K'adéišvili, qui a étudié l'architecture, a fixé la date de la construction de l'église au IXe siècle. La galerie sud en particulier a gardé son aspect d'origine et sa pièce spéciale située à l'est destinée au rite du baptême. Cette pièce était de forme rectangulaire, avec une entrée à l'ouest. Comme N. K'adešvili l'assure, l'épaisseur de la maçonnerie du mur ouest indique qu'une petite abside s'ouvrant dans le mur.[5] Ainsi, l'existence d'un baptistère dans l'église de Žalet'i semble certaine. Cependant, il paraît que la cuve est antérieure à l'édifice où elle aurait été remployée. La cuve de forme rectangulaire est taillée dans un bloc de pierre de dimensions petites (85 cm × 40 cm, 60 cm de profondeur). Elle était cassée en quatre grands morceaux, qui sont actuellement réunis et forment trois parois complètes: celles de devant et de derrière presque carrées (60 cm × 40 cm) et celle de gauche, rectangulaire (60 cm × 85 cm). Il reste aussi un petit fragment d'une autre paroi rectangulaire droite et les fragments du fond de la cuve (fig. 1, 1a, 1b). Trois des quatre parois étaient ornées d'images.

* Je remercie Mme Catherine Jolivet-Lévy pour ses conseils tout au long de cette recherche. Je tiens à remercier également M. Valentino Pace pour son aide pendant mes séjours à l'École française de Rome et à l'occasion de la publication de cet article.

[1] La datation de certaines pièces considerées dépasse les limites habituelles de l'époque paléochrétienne, mais ils s'inscrivent dans la tradition de cette époque et témoignent l'attachement des Géorgiens aux formes «archaïques».

[2] N. K'adeišvili, *Žalet'is xurot'modzg'vruli dzegli*, Tbilissi 1964, 8.

[3] La cuve baptismale de Žalet'i n'a pu être datée avec précision. N. K'adeišvili, a établi une relation entre l'époque de construction de l'église et celle de la création de la cuve. Il a considéré que la cuve était contemporaine de l'église et suggéré une date de l'époque de transition, au IXe siècle (K'adeišvili, *op. cit.*, 66). Les autres chercheurs ont exprimé une opinion différente en reportant la date des reliefs de la cuve à la limite de la période paléochrétienne. N. Čubinašvili a mis la scène du baptême du Christ sur le même plan que les monuments paléochrétiens comme stèle Xandisi, croix de Q'ačag'ana, plaque de Zedazeni (du VIIe siècle), cf. N. Tchubinachvili, *Khandisi: problema rel'efa na primere odnoï gruppy gruzinskikh stel posledneï tchetverti V veka, VI i pervoï poloviny VII veka*, Tbilisi 1972, 86. En analysant les monuments paléochrétiens, N. Aladašvili mentionne la cuve de Žalet'i [N. Aladachvili, *Nekotorye voprosy gruzinskoï skulptury rannefeodal'nogo vremeni*, Ars Georgica 8 A (1979) 78; idem, *Monumental'naia skulptura Gruzii*, Moscou 1979, 46]. Analysant la plaque de Zedazeni, A. Vol'skaâ, comme matériaux parallèles, cite le relief du baptême du Christ de Žalet'i [A. Vol'skaïa, *Rel'efnaïa plita iz Zedazenskogo monastyria*, Ars Georgica 8 A (1979) 96]. Le monument est cité également par N. Thierry, *Essai de définition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen-Age en Gogarène*, Revue des études géorgiennes et caucasiennes 1 (1985) 189–190. La datation a été précisé du VIe–VIIe siècle, cf. N. Iamanidzé, *Zhaleti Church Stone Font Reliefs*, Moambe. Bulletin of the Georgian Academy of Sciences 158/3 (1998) 540–542.

[4] K'adeišvili, *op. cit.*, 8.

[5] Comme à Bolnissi, à Armazi, à Cinaguiré, etc., cf. K'adeišvili, *op. cit.*, 37.



Fig. 1. Cuve de Žalet'i



Fig. 1a. Cuve de Žalet'i



Fig. 1b. Cuve de Žalet'i

La taille ainsi que l'emplacement de la cuve de Žalet'i s'avère caractéristique des pièces liturgiques de ce type car toutes les cuves destinées au rite du baptême, découvertes sur le territoire de la Géorgie, sont des petites dimensions. Par exemple la cuve baptismale (VIe–VIIe siècle), trouvée à l'entrée d'une pièce au sud-est de l'église à nef unique, de Saint-Georges du village C'verodabali de Č'érémi (Ka'xet'i, région de Gujaani, VIe–VIIe siècle), sculptée dans un seul bloc, avait une forme rectangulaire (96 cm × 53 cm × 55 cm de profondeur).[6] Il semble que de chaque petit côté une sorte de marche, très petite pour utilisation, a été crée à l'intérieur de la cuve (fig. 2).

Une autre cuve rectangulaire, taillée en un seul bloc massif, trouvée devant l'abside d'une église de l'ancien village de T'avkveri (actuellement, dans la région de Gldani de Tbilissi) date des VIe–VIIe siècles (fig. 3).[7] La cuve ne se trouve pas à sa place d'origine, elle a été déplacée plus tard devant le sanctuaire.

Une cuve rectangulaire (48 cm × 48 cm × 52 cm de profondeur) d'une église d'Anatori, datée des IXe–Xe siècle (fig. 4),[8] taillé dans un bloc monolithe, a été découverte à l'intérieur de l'église, placée contre le mur sud de la salle. En haut, sur trois côtés, elle est entourée d'une frise en relief, creusée de petites cavités circulaires, six de chaque côté. Les jonctions des parois de la cuve sont marquées de pilastres décoratifs. Entre les pilastres, sur un des pans, est sculpté un arc en plain cintre. Les deux autres pans ne sont ornés que de pilastres et de frises, et il n'y a pas de frise sur le quatrième pan. Cela laisse supposer que la cuve a été déplacée; le côté distingué par son décor, entouré d'une frise et orné d'un arc, correspond à la face principale. Le côté non décoré, amputé d'une petite partie en haut et au milieu, avait été placé contre le mur sud. Sur ce même côté on remarque un trou ronde, pour l'écoulement de l'eau: le tuyau s'appuyait probablement sur le mur sud, en dehors de l'église.

Outre les exemples présentées ci-dessus d'autres églises en Géorgie disposaient au sud-est d'un réceptacle destiné au baptême: l'église de Sion dans le village de Bolnisi (478–493) à K'art'li, une basilique à trois nefs, avec une abside en hémicycle et une pièce baptismale à deux absides du côté sud-est est une des plus anciennes de Géorgie.[9] La basilique de Javaxét'i de C'q'arost'avi (Ve siècle) se rapproche par son plan de la basilique de Sion de Bolnisi. La pièce adjacente au côté sud de l'église et communiquant avec le *naos* par une porte, devait être destinée à baptiser.[10] L'église tétraconque de Ninoc'minda (VIe siècle), située à l'est de Tbilissi dans la région de Sagarejo, est un des exemples les plus anciens parmi les églises de ce type. Dans le but d'élargir l'espace central, l'architecte a supprimé les angles du carré central et entre les quatre absides, sur les pivots

[6] R. Gverdc'it'eli, *Cverodabalis wm. giorgis eklesia čérémši*, C'elic'deuli. Annual of the Sciences Works IV–V (1999–2001) 37. Sur l'église de Saint-Georges v. G. Tchubinachvili, *Arkhitektura Kakhetii*, Tbilisi 1959, 189–190; N. Čubinašvili, *Šašianis Sameba*, Tbilisi 1988, 65; Z. K'p'arašvili, *C'verodabali*, C'elic'deuli I (1995) 100–116; Gverdc'it'eli, *op. cit.*, 33–42.

[7] On a découvert deux niveaux de construction: au premier niveau se trouvent les vestiges d'une église à nef unique de petites dimensions, et une autre église de type basilical, à nef unique, assez grande avec une abside en forme de fer à cheval à l'intérieur, mais rectangulaire à l'extérieur. La cuve a été trouvée devant cette dernière [V. Artilakva, Š. Iremašvili, N. Godziašvili, M. Gočitašvili, *Ottchet o polevoï rabote gldanskoï ekspedicii, polevye arheologitcheskie issledovaniâ v 1976 godu*, Tbilisi 1979 (Matériaux inédits, conservés au Centre des recherches archéologiques à Tbilissi)].

[8] Le monument a été découvert en 1974 au cours de fouilles archéologiques à Xevsuret'i (à 2 km. à l'est de Zemo Šatili et au sud-est du sépulcre d'Anatori) de l'Institut d'Ivane Javahišvili, d'Histoire, d'Archéologie et d'Ethnographie au complexe de Žinvali [cf. R. Ramichvili, M. Djorbénadzé, *Arkheologitcheskie issledovaniâ v zone stroitel'stva Žinval'skogo gidrostroilel'nogo kompleksa. Arkheologitcheskie issledovaniâ na novostroïkakh Gruzinskoï SSR*, Tbilisi 1976, 30–40, et *Raboty Žinval'skoj kompleksnoï ekspedicii*, Tbilisi 1976 (1979) 185–197]. J'adresse mes remerciements à l'archéologue K. C'eret'eli pour les informations concernant ce monument, cf. K. C'eret'eli, *Anatoris eklesa*, Ark'eologiuri dziebani 4 (1994) 78–87.

[9] G. Čubinašvili, *K'art'uli xelovnebis istoria* I, Tbilisi 1936, 33–34; G. Tchubinachvili, *Bolnisskiï Sion*, Tbilisi 1940, 128–130; V. Beridze, *Dzveli k'art'uli xurot'modzg'vreba*, Tbilisi 1974, 23–24 et 89.

[10] Čubinašvili, *Kartuli*, I, 34.



Fig. 2. Cuve de l'église Saint-Georges de C'verodabali à Č'érémi: cliché Z. K'up'arašvili



Fig. 3. Cuve de l'église de T'avkveri: archives inédites du Centre des recherches archéologiques à Tbilissi



Fig. 4. Cuve de l'église d'Anatori: cliché K. C'eret'eli

diagonaux de l'édifice, il a aménagé encore quatre petites pièces. Les pièces placées dans les angles avaient certainement une fonction précise: la deuxième pièce, à droite du sanctuaire, est identifiée par G. Čubinašvili comme un baptistère.[11]

Par ailleurs, certaines pièces, dans d'autres églises géorgiennes de l'époque paléochrétienne, ne sont pas reliées à l'intérieur de l'église: à Ančisxati (VIe siècle),[12] à Urbnisi (Ve–VIe siècle),[13] à G'vt'aeba d'Axméta (deuxième moitié du VIe siècle),[14] à Kondamiani de K'isisxevi (deuxième moitié du VIe siècle),[15] à «K'asuri Giorgi» près de Saguramo (deuxième moitié du VIe siècle),[16] à Bolnisxevi près de Gremi (VI siècle).[17] Elles ont des entrées donnant seulement sur l'extérieur. La fonction de ces petites pièces au sud-est n'a toujours pas été déterminée. Nous pouvons supposer qu'elles étaient aussi destinées au baptême.[18]

Le nombre suffisant de pièces baptismales et l'emplacement de cuves trouvées dans certaines églises géorgiennes permet d'aboutir aux conclusions suivantes: la Géorgie n'avait pas la tradition de construire des baptistères isolés, en tout cas, jusqu'à aujourd'hui aucun baptistère isolé n'a été attesté en Géorgie. Il semble donc, que, à l'époque paléochrétienne, il n'y avait qu'une pièce spéciale destinée au rite baptismal située habituellement dans la partie sud-est de l'église. De plus, aucune grande cuve, ni de l'époque paléochrétienne ni de la période suivante, n'a été découverte. On peut donc supposer que la Géorgie avait la tradition de construire des cuves de petites dimensions. Les cuves analogues étaient en usage et répandues dans d'autres régions de l'Orient chrétien. On les trouve parmi les pièces liturgiques des IVe–Ve siècles découverts en Syrie,[19] spécifiques des baptêmes d'enfant, [comme les cuves du Bamoukka (VIe–VIIe siècle),[20] du Babutta (VIe siècle), de Seih Seilman (VIe siècle), à Qirkbize (VIe siècle)[21] etc.]. Rappelons aussi quelques exemples arméniens: la cuve baptismale de Pert'aw, carrée, monolithe, est encastrée sous une arcature, dans la partie orientale du mur nord de l'église. La cuve carrée et en pierre tendre de l'église de Norovans se trouve dans le mur nord de l'église près de l'abside et est encastrée dans une profonde niche sous une arcature.[22]

Les images du baptême peuvent apporter quelques indications supplémentaires en faveur de cette hypothèse. D'après les scènes du baptême représentées sur les stèles de Berijvari (VIe–VIIe siècle) et d'Usanet'i (VIIIe–IXe siècle) (fig. 5), saint Jean-Baptiste baptise le Christ jeune dans des cuves en pierre de forme carrée, ornées au centre de grandes croix. Dans les deux cas les cuves se ressemblent. Au village de Karbi (K'art'li), sur la plaque de pierre blanche, encastrée dans l'une des façades de l'église (VIe siècle), on trouve

[11] Čubinašili, *op. cit.*, I, 69–74; Tchubinachvili, *Arkhitektura Kakhetii*, 232–246; Beridzé, *op. cit.*, 29, 102–103.

[12] Cette pièce a été découvert pendent les travaux de restauration en 1981, v. R. Gverdc'it'eli, *Ančisxati*, Tbilisi 1983, 100, fig. 50.

[13] R. Mepisachvili, V. Tsintsadzé, *L'art de la Géorgie ancienne*, Leipzig 1978, 60, 66.

[14] Tchubinachvili, *op. cit.*, 71–79.

[15] *Ibid.*, 150–153.

[16] *Ibid.*, 157–158.

[17] *Ibid.*, 161–162; Gverdc'it'eli, *op. cit.*, 37.

[18] Gverdciteli, *op. cit.*, 39.

[19] J.-P. Fourdrin, *Baptistères paléochrétiens du Ğebel Zāwiye (Syrie)*, CA 44 (1996) 5-12.

[20] A. Khatchatrian, *Les baptistères paléochrétiens*, Paris 1962, 67, fig. 22.

[21] B. Duraÿ, *Les baptistères paléochrétiens ruraux de Syrie du Nord*, Byzantina Sorbonensia 7 (1998) 67–77.

[22] J. M. Thierry, *Monuments arméniens du Vaspurakan*, Paris 1989, 106. A. Khatchatrian signale également quelques cuves arméniennes, par exemple la cuve en pierre d'Achtarak du Ve siècle, de forme rectangulaire, logée dans une niche de l'église, et la cuve à Vagharchapat, Zvatnotz, de forme rectangulaire, elle aussi en pierre taillée. Cf. Khatchatrian, *op. cit.*, 17, 62, fig. 125, 126.



Fig. 5. Stèle d'Usanet'i, Baptême du Christ

aussi une image, jusqu'ici inédite, de scène baptismale représentant le Sauveur dans une cuve de forme carrée. Puisque, d'après l'évangile, le Sauveur a été baptisé dans le Jourdain adulte, il apparaît clairement qu'un tel écart avec le texte évangélique est dû à l'influence de la liturgie. Cela permet de se représenter le rite baptismal en Géorgie à cette période, et révèle que, dès VIe siècle, le baptême des enfants dans des cuves de forme carrée était répandu au point que cet usage a inspiré l'iconographie du Baptême du Christ. En outre, la formule iconographique de la coupe en argent d'Ušguli, qui offre l'image du Christ adulte baptisé dans une cuve, soulève la question du baptême des adultes à l'époque paléochrétienne (fig. 6). Il est à noter que c'est la seule représentation du Christ adulte baptisé dans une cuve connue dans l'art géorgien, et la datation de l'objet est controversée. Le Christ est baptisé dans une cuve qui ressemble plutôt à un bassin, comme on le voit sur l'autel de Saint-Ambroise de Milan (824–859)[23] ou sur l'ivoire du British Museum à Londres (IXe siècle):[24] il est dans la piscine jusqu'à la taille, ce qui contredit les petites dimensions de la cuve et laisse supposer que le baptême représenté sous-entend l'immersion totale.[25] On peut plutôt interpréter la scène de la coupe d'Ušguli comme une image symbolique de baptême du Christ.

Les parallèles les plus significatifs pour les pièces géorgiens sont les encensoirs syro-palestiniens (VIIe–VIIIe siècle) de la collection du Musée des Antiquités de Bâle.[26] La scène du Baptême du Christ est incluse dans le programme iconographique de sept pièces de cette collection. Le Christ est représenté en très petite échelle, entre saint Jean-Baptiste, qui, à gauche, lui pose la main sur la tête et un ange à droite, qui porte les linges. La colombe du Saint Esprit démesurément grande, plane au-dessus du nouveau baptisé.[27] Outre la jeunesse du Christ, qui symbolisait la naissance à une vie nouvelle,[28] un certain nombre d'encensoirs offre une particularité iconographique: la tête du Christ baptisé repose sur un élément quadrangulaire, qui évoque la cuve baptismale dans laquelle les catéchumènes se plongeaient lors du baptême par immersion.[29] On voit même des détails identiques aux images géorgiennes: la croix au centre de la cuve ou les pieds du Christ au-dessous de ce dernière (comme sur les stèles de Berijvari, VIe–VIIe siècle et d'Usanet'i, VIIIe–IXe siècle (fig. 5). D'après C. Billod, le symbolisme de l'immersion baptismale est peut-être à l'origine de cette iconographie qu'elle qualifie d'unique.[30] Ici, comme sur les pièces géorgiennes citées, la vision de la cuve pouvait renforcer le processus d'identification des chrétiens, qui devait être baptisé avec le Christ. Cette iconographie du baptême illustre probablement la pratique baptismale des VII–VIIIe siècles. En tous cas, telle ressemblance iconographique rend très probable l'utilisation de modèles analogues par les artistes géorgiens de cette époque, qui pouvaient être amenés de Syrie par les pèlerins. Cela confirme la proximité des modèles et des usages dans une zone large de la Méditerranée jusqu'au Caucase.

On peut donc supposer que l'évolution observée en Géorgie est la même qu'en Syrie-Palestine et que dans le reste du monde chrétien Oriental: dès le VIe siècle, le baptême pour adulte se raréfie. Des installations, de plus en plus réduites, témoignent uniquement de baptême des nouveau--nés.[31]

On n'a presque pas de témoignages sur la liturgie de l'Église orthodoxe géorgienne avant le Xe siècle. Cependant, la présence de moines géorgiens en Terre Sainte et à Jérusalem est attestée par les sources historiques dès IVe siècle et au VIe siècle ils y célébraient déjà la messe dans leur langue natale.[32] Parmi les livres liturgiques, traduits à cette époque, aucun *canon* géorgien ne nous est parvenu, sauf celui de Jérusalem du VIIe siècle, qui ne donne pas d'information sur l'ancienne liturgie baptismale.[33] Les renseignements fournies par les sources historiques sont importantes de ce point de vue: le 13e canon du concile de Dvin, tenu en 719, oblige de tailler les cuves dans des pierres et non de les fabriquer en métal ou en bois, comme auparavant.[34] Le petit

---

[23] C. Hahn, *Narrative on the Golden Altar of Saint'Ambrogio in Milan: Presentation and Reception*, DOP 53 (1999) 167–187 (sur la scène du baptême v. p. 173, fig. 10). V., aussi, A. Nestori, *L'acqua nel fonte battesimale*, in: *Studi in memoria di Giuseppe Bovini* II, Ravenna 1989, 424–425, fig. 3. A cause de grandes dimensions de cuve, l'auteur pose la question de savoir si cette dernière ne pouvait pas être destinée à l'immersion totale pendant le rite du baptême (*ibid.*, 425–426).

[24] J. Philippe, *Le Baptême du Christ et la Trinité. Inflexions mosanes et byzantines aux XIe, XIIe et XIIIe siècles*, in: *Studi in Memoria di Guseppe Bovini* II, 497, fig. 1.

[25] A propos de l'image du baptême de l'autel de Saint Ambroise, qui illustre l'ancienne pratique milanaise de combinaison l'immersion et infusion, v. Hahn, *op. cit.*, 173.

[26] C. Billod, *Les encensoirs Syro-Palestiniens de Bâle*, Antike Kunst 30 (1987) 39–56, fig. 1–7, scène VI. Pour la datation v. *ibid.*, 53.

[27] Billod, *op. cit.*, 46.

[28] A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958, 54.

[29] Billod, *op. cit.*, 46, les encensoirs 3, 6, 7. L'encensoir 3 illustre mieux cette hypothèse. D'après l'auteur, le phénomène est fréquent sur les encensoirs syro-palestiniens.

[30] Billod, *op. cit.*, 46.

[31] Les spécialistes ont unanimement conclu que petites cuves n'ont servi qu'au baptême de nourrissons (Dufaÿ, *op. cit.*, 75). A l'époque paléochrétienne, avant le VIe siècle, on baptisait très souvent des adultes qui se convertissaient à la nouvelle religion. Quand le rite baptismal s'est développé, et que, de ce fait, les baptistères sont devenus plus nombreux, on a commencé à baptiser les enfants et le baptême des adultes est devenue une exception. Cela peut expliquer la réduction des dimensions des cuves. Les petites cuves étaient destinées à baptiser les enfants, même si l'immersion totale était conservée. Cf. J. Ch. Picard, *Évêques, saints et cités en Italie et en Gaule: études d'archéologie et d'histoire*, Collection de l'École française de Rome 242 (1998) 160–162.

[32] K. S. Kekelidze, *Ierusalimskiĭ kanonar' VII veka. Gruzinskaĭa versiâ*, Tiflis 1912, 31–37.

[33] *Ibid.*, 31–37.

[34] Ch. J. Hefele, *Histoire des conciles d'après les documents originaux* II (nouv. trad. française corr. et augm. par H. Leclerq), Paris 1908,

nombre de cuves mobiles conservées en Arménie peut être expliqué par l'influence des Pauliciens, répandue dans cette région, qui étaient baptisés dans un fleuve, comme le Christ.[35]

Cette pratique du baptême par immersion dans un fleuve, qui représente le modèle à suivre pour tous les chrétiens destinés à être baptisés comme le Christ dans l'eau de Jourdan, a pu exister en Géorgie. La tradition géorgienne (dès la fin du IVe siècle, particulièrement aux VIe et VIIe siècles) d'installation des stèles en pierre sculptée en plein air assez loin des églises,[36] renforce, à notre avis, cette hypothèse. Parmi ces stèles paléochrétiennes aucune (sauf celle, qui se trouve près de l'église de saint Georges à Zeda Vardzia) n'est contemporaine des églises construites à proximité. Cela doit signifier qu'elles étaient indépendantes.[37] Cette coutume est liée à la croix de Mcxét'a, érigée par le premier roi chrétien Mirian et sainte Nino. Après son baptême le roi Mirian aurait installé la croix à la capitale Mcxét'a, dans les eaux de Mtkvari. Tout le clan du roi, ainsi que les habitants de Mcxét'a ont été baptisés en même temps.[38] La croix de Mcxét'a est ainsi devenu le symbole du christianisme et du baptême. Les récits des pèlerins confirment que l'installation de la croix ou de la stèle terminée par la croix est liée à la reconnaissance du christianisme, affermie par l'acte de baptême. Les pèlerins, voyageant à Jérusalem dans les premières années du christianisme, ont évidement vu la stèle-croix installée dans le Jourdain, à l'emplacement du baptême du Christ. Il est significatif que la plupart des stèles géorgiennes ornées de la croix, dont la localisation est connue, étaient toujours installées au bord des fleuves.[39] La petite stèle de Brdadzori (VIe siècle) qui représente à cet égard un exemple particulièrement intéressant, était installée sur la rive du fleuve et il n'y a pas eu d'église à proximité jusqu'en 1840. Les images figuratives, qui jouent sûrement le rôle d'icône, la grandeur de la stèle (6 m, pour la plus haute des stèles conservées en Géorgie), l'espace autour d'elle, prouvent qu'elle était destinée à la prière. D'après sa fonction elle remplaçait sans doute l'église. Il semble certain que les rites religieux se réalisaient devant la stèle. Le baptême des adultes organisé dans la rivière, suivant l'ancienne pratique, en constituait rituel le plus important. Le programme iconographique représenté sur la stèle de Brdadzori, dans lequel la scène de baptême tient une place considérable, le prouve. Une scène similaire est représentée dans le programme iconographique de la stèle d'Usanét'i (VIIIe–IXe siècle), installée sur la montagne du même nom. Aucune église ne fut construite près de cette stèle. Celle-ci avait évidement la même destination.

Ces observations amènent donc à suggérer que l'ancien rituel du baptême en Géorgie pouvait avoir lieu dans le fleuve à proximité de stèles. Les petites cuves de forme rectangulaire, taillées en pierre, typiques de la Géorgie à l'époque paléochrétienne, pouvaient être utilisées pour le baptême des enfants.

Parmi les cuves que nous avons présentées, celle Žalet'i mérite une attention particulière. Les images figuratives représentées sur ses parois la distinguent non seulement des fonts baptismaux, mais aussi des autres monuments sculptés de la même époque en Géorgie.

L'une des deux petites parois (60 cm × 40 cm) est bordée en haut, à droite et gauche d'un encadrement ornemental, qui entoure la scène du Baptême du Christ (fig. 7). Dans une composition symétrique, le fond est étroitement rempli de figures, placées très près l'une de l'autre. Celle du



Fig. 6. Coupe d'Ušguli: cliché K. Mačabeli

Christ est mise en valeur par l'emplacement central et tous les personnages de la scène, par leur posture et leurs gestes, attirent le regard vers elle. Autour du Christ le fond du relief a été laissé vide. L'artiste a volontairement choisi de représenter en mouvement les figures dirigées vers le Christ: saint Jean-Baptiste, représenté à gauche, est tourné vers lui comme s'il avançait et faisait un pas sur la rive du Jourdain, conventionnellement indiquée par un carré élevé du sol. Les anges, à droite, tendent les mains vers le Christ. L'un d'eux, est placé plus bas, avec un pied en avant, comme s'il

---

1077; *Dictionnaire de Théologie Catholique* I, Paris 1909, 1929–1930; M. Falla Castelfranchi, *Baptistheria. Intorno ai più noti battisteri dell'oriente*, Roma 1980, 8 et note 4. Marina Falla Castelfranchi, d'après les sources historiques anciennes arméniennes, décrit le baptême du roi Trdat et du peuple arménien par saint Grégoire dans l'Euphrate et mentionne la ressemblance des rites du baptême syrien et arménien. Cf. M. Falla Castelfranchi, *Baptistères et liturgie baptismale en Arménie du IVe au VIIIe siècle*, in: *The Second International Symposium on Armenian Art (Yerevan 1978). Collection of Reports* II, Yerevan 1981, 82–84; v., aussi, G. Wrinkler, *The Oldest Armenian Sources Concerning the Rites of Initiation: A Reflection on the Earliest Shape of Baptism in Armenia and its Origins*, in: *Third Annual Byzantine Studies Conference Held at Columbia University, New York, 3–5 Dec. 1977* (New York 1977), 38–41.

[35] N. G. Garsoïan, *The Paulician Heresy. A Study of the Origin and Development of Paulicianism in Armenia and the Eastern Provinces of the Byzantine Empire*, The Hague — Paris 1967 (Columbia University. Publications in Near and Middle East Studies. Ser. A, 6) 152–161; Falla Castelfranchi, *Baptistères*, 84.

[36] Tchubinachvili, *Khandisi*, 12.

[37] Il s'agit des stèles paléochrétiennes. Au Moyen Age elles sont contemporaines des églises, mais différentes d'un point de vue artistique: elles sont achevées par la croix mais ne sont pas ornées des reliefs (les stèles Kumurdo, Buzavet'i, Orja, Javaxet'i (X–XI siècles) Elles avaient, évidemment une autre destination, cf. Tchubinachvili, *op. cit.*, 10.

[38] *Mokcevay Kartlisay*, Tbilissi 1955. Dans l'histoire de K'art'li on lit que Mirian a installé des croix analogues à celle de Mcxet'a en autres trois endroits — à Bodbé, sur le mont de Txoti et à Ujarma.

[39] Tchubinachvili, *Khandisi*, 10.



Fig. 7. Cuve de Žalet'i, face principale

avançait. Bien que, dans la scène, l'accent soit mis sur le centre de composition, celui-ci est légèrement décalé à gauche. L'artiste de Žalet'i délimite une scène en deux parties par la bordure du relief, allongé verticalement, de l'encadrement supérieur. En même temps, il veut remplir au maximum la surface, et de ce fait, il dispose très étroitement chaque élément de la composition. Le vide du fond, entre les figures des anges est rempli de rosettes et des ailes des anges représentées de manière conventionnelle: un ange en dessous a deux ailes placées au niveau des reins, et l'aile de l'autre ange est en haut, comme si on l'avait comprimée dans un coin libre, à côté de la tête. Sur la longue paroi droite (60 cm × 85 cm) de face sont représentées trois personnages nimbées, en vêtements longs, tenant des livres fermés. À droite, à faible distance, une grande croix est fixée sur un piédestal. De l'autre côté de la croix une grande partie de la paroi est restée lisse, sans décor. L'encadrement ornemental de la cuve ne borde que les côtés supérieurs et le gauche (fig. 8, 8a). De la deuxième longue paroi il ne reste que l'angle inférieur droit. Sur ce petit fragment on aperçoit les pieds et la partie inferieure de trois figures, analogues à celles représentées de l'autre côté (fig. 9). Nous pouvons donc supposer que cette paroi de la cuve était ornée de la même manière que l'autre paroi longue décrite ci-dessus. La paroi arrière est laissée sans décor, ce qui indique que la cuve était placée contre le mur du côté non décoré. Ainsi, la plaque avec l'image de la composition baptismale, la partie la plus importante de tout le décor en relief, se trouvait devant, pour être vue lorsqu'on entrait dans le baptistère. L'unité du décor semble interrompue par un détail: l'extrémité droite de la longue paroi droite, presque entièrement conservée, n'est pas ornée. De plus, au-dessus de cette partie, restée sans décor, la plaque est soigneusement coupée et la frise horizontale de l'encadrement semble arrêtée. Il est difficile de supposer que l'artiste de Žalet'i, qui a réfléchi à l'unité artistique du décor général de la cuve, ait laissé cette partie sans décor ou qu'il n'ait pas terminé son travail. Nous pensons que la cuve était non seulement placée à côté du mur, mais qu'elle devait aussi être placée dans une niche, dont la profondeur couvrait en partie les longs côtés et, par conséquent, il n'était pas nécessaire de les décorer. En outre, il faut ici aborder la question de la relation entre la basilique à trois nefs de Žalet'i, datée du IXe, et la cuve destinée à cette basilique qui, à notre avis, est relativement plus ancienne. La cuve, gardée avec vénération et respect, pourrait donc appartenir à une autre église disparue et aurait été spécialement conservée pour l'église construite plus tard. Elle devait être placée dans une petite abside dans le mur de la pièce baptismale située au sud-est de la basilique de Žalet'i. L'installation de petites cuves dans une niche est si fréquente dans les baptistères chrétiens orientaux, qu'elle semble une tradition largement répandue.[40]

La composition du baptême de la cuve de Žalet'i (fig. 10), par son iconographie, se rapproche des exemples paléochrétiens. Elle se rattache aux modèles syro-palestiniens, parmi lesquels les images baptismales, particulièrement nombreuses sur les ampoules, ressemblent à celle de Žalet'i par l'attitude de saint Jean-Baptiste, le petit carré à ses pieds désignant la berge du Jourdain, la colombe du Saint-Esprit et les figures des anges.[41] On trouve des parallèles très proches par la disposition et l'attitude des personnages surtout sur les objets «d'art mineurs», comme des coupes en bronze, dont deux syriennes des VIe–VIIe et une de Syrie-Palestine du VIIIe,[42] l'encensoir en bronze du Musée de Berlin,[43] ainsi que sur les deux médaillons syro-palestiniens de la collection de Dumbarton Oaks (VIe siècle).[44]

En même temps, la scène de Žalet'i se distingue par une interprétation singulière du baptême. Notons d'abord la représentation de la couronne, assez grande, que la colombe porte dans son bec (fig. 11). Cet élément est rare; on en trouve un exemple sur un médaillon syrien ou palestinien daté des VIe–VIIe siècles, où cependant la colombe tenant la couronne n'a pas des grandes dimensions.[45] L'art du Caucase offre plus des parallèles. En Géorgie on voit cela à deux reprises, sur la stèle de Brdadzori (VIe siècle): dans la scène du Baptême du Christ et dans la composition représentée juste au-dessus du baptême, identifiée comme un des miracles du prophète Elisée, la guérison de la lèpre du général syrien Naamân dans les eaux du Jourdain (II Rois 5, 1–19). K. Mačabeli suggère que cette scène a été interprétée comme une préfigure du baptême et que, par son emplacement, elle fait pendant à la scène de Baptême du Christ, ce qui est fort

---

[40] Rappelons des cuves syriennes et arméniennes déjà mentionnées, installées dans une niche. La Cappadoce fournit aussi des matériaux corroborant cette tradition. Dans les églises de Cappadoce, les cuves sont installées principalement dans la partie occidentale du *naos*, cf. N. Lemaigre Demesnil, *L'Architecture religieuse rupestre en Cappadoce jusqu'au milieu du IXeme siècle*, Paris 2000 (thèse dactylographiée), 339. Certaines sont installées contre le mur est, cf. N. B. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches of Cappadocia*, Roma 1996 (OCA 252), 99. A la différence des autres cuves byzantines, habituellement isolées, les cuves cappadociennes, aménagées à l'entrée des églises et destinées plutôt à la cérémonie de la bénédiction des eaux, sont presque toutes placées contre le mur et plusieurs d'entre elles sont logées dans une niche. Cf. S. A. Wallace, *Byzantine Cappadocia: the planning and function of its ecclesial structure* I, Canberra 1991 (thèse dactylographiée), 111.

[41] Par exemple Ampoule Monza № 2, Ampoule Monza № 5, Ampoule Bobbio № 18, Ampoule Bobbio № 19 (Grabar, *Ampoules*, 19, pl. VI; 40, pl. XLVIII; 42, pl. L et 54], les ampoules des VIe–VIIe de la collection de l'Université de Bonn (*Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, ed. K. Weitzmann, New York 1979, 587–588, nr. 526–527).

[42] D. Bénazeth, *L'art du métal au début de l'ère chrétienne*, Paris 1992 (Museé du Louvre, Catalogue du département des antiquités égyptiennes), nr. 88, 90, 92.

[43] V. H. Elbern, *Neuerworbene Bronzebildwerke in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung*, Berliner Museen 20 (1970) 45, 546, fig. 6.

[44] Le médaillon syrien daté de 600 est le plus proche, cf. G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965, 26; M. Ross, *A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks*, DOP 11 (1957) 259; idem, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington 1965, 33, nr. 36, pl. XXVIII.

[45] Ristow, *op. cit.*, 26, fig. 14 b; Ross, *Byzantine Gold Medallion*, 247; idem, *Catalogue*, II, 36, nr. 37, pl. XXX; *Age of Spirituality*, 313, nr. 287.



Fig. 8. Cuve de Žalet'i, longue paroi droite



Fig. 8a. Cuve de Žalet'i, longue paroi droite

plausible:[46] en effet, une colombe semblable, tenant une couronne, descend vers Naamân orant.

Les monuments arméniens proposent quelques parallèles supplémentaires de cette iconographie. En Arménie de l'époque dit «préarabe» les scènes du Nouveau Testament étaient très rares et la stèle d'Ōjun (VIIe siècle) constitue un exemple unique de «petites icônes», parmi lesquelles se trouve celle portant le Baptême du Christ.[47] Ici le Christ est représenté dans le Jourdain, immergé jusqu'à la poitrine, le Baptiste à droite, la croix à gauche. La colombe descend la tête en bas, tenant en son bec la grande couronne. P. Donabédian compare à juste titre la composition du Baptême d'Ōjun avec la scène analogue sur la stèle géorgienne de Brdadzori.[48] Un autre exemple intéressant est la stèle de T'alin (VIIe siècle),[49] d'une iconographie très simplifiée. L'image sculptée, réduite au minimum est identifiée au baptême par la présence de la colombe tenant toujours une couronne au-dessus du Christ, dont on ne voit que le buste. Tout élément narratif est supprimé, même le Baptiste est absent.[50]

Le recours à cette iconographie doit s'expliquer par l'influence de l'art antique, dont les modèles ont été repris er adaptés.[51] Le couronnement qui fait partie de l'iconographie impériale, exprime la puissance des souverains.[52] Dans la scène du Baptême de Žalet'i, la couronne est bien mise en valeur, certainement pour exalter le triomphe du Christ.

La colombe du Saint Esprit de Žalet'i se distingue par ailleurs par son inscription dans un cadre rectangulaire.[53] Ce rectangle pourrait symboliser le segment du ciel, selon l'ancienne iconographie,[54] comme dans la scène du Baptême du Christ du *templon* de C'ebelda [VIe–VIIe siècle (?)], ou dans la même scène sur un autre œuvre géorgien d'époque plus tardive (Xe–XIe siècle), la plaque d'orfèvrerie de Sag'olašeni, dont l'iconographie a conservé les détails archaïques.[55] Il est probable que l'iconographie du ciel de for-



Fig. 9. Cuve de Žalet'i, fragment de la longue paroi gauche

[46] K. Matchabeli, *Kamennye kresty Gruzii*, Tbilisi 1998, 93–94.

[47] S. Der Nersessian, *The Armenians*, Londres 1969, 122–124; J.-M. Thierry, P. Donabédian, *Les Arts arméniens*, Paris 1987, 77. D'après P. Donabédian, le baptême est le sujet le plus souvent représentée dans la sculpture paléochrétienne en Arménie. L'auteur signale l'existence de cette composition sur quelques stèles, v. P. Donabédian, *Les thèmes bibliques dans la sculpture arménienne préarabe*, REB XXII (1990–1991) 266–267. Cf., aussi, *Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe–XVIIIe siècle)*, ed. J. Durand, I. Rapti, D. Giovannoni, Paris 2007, 64–65, nr. 14.

[48] Donabédian, *op. cit.*, 267. Pour N. Thierry, la scène de baptême de la stèle d'Ōjun est conforme à l'iconographie en usage en Transcaucasie, v. Thierry, *Essai de définition* (n. 3), 183.

[49] Der Nersessian, *op. cit.*, 200; Thierry, Donabédian, *op. cit.*, 77. M. Ross a mentionné un peu auparavant cette stèle comme le parallèle de la scène de baptême représenté sur le médaillon syrien et l'a daté du VIe siècle, cf. Ross, *Catalogue*, II, 35. Cf., aussi, *Armenia Sacra*, 64–65, nr. 14.

[50] D'autres fragments ne montrant plus que la colombe reproduisaient peut-être cette iconographie: B. Arakélyan, signale un fragment de stèle déposé à l'église de sainte Hrip'sime, sur laquelle la colombe tenant une couronne proviendrait d'un Baptême semblable à celui a T'alin. On pourrait ajouter un fragment de stèle d'Aruč, cf. B. Arakélyan, *Haykakan patkerak'andaknera IV–VII dd*, Erevan 1949, 54.

[51] Ch. Walter, *Raising on a Shield in Byzantine Iconography*, REB 33 (1975) 166–168; F. Tristan, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône, IIe–VIe siècle*, Paris 1996, 107–108.

[52] A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins*, Princeton 1968, 8, 40.

[53] Les images sacrées ou les objets associés à la sainteté prenaient souvent une forme carrée dans l'art paléochrétien. Rappelons la figure orante dans les catacombes Sotto la vigna Massimo (IIIe–IVe siècle), la représentation de sainte Susanne dans les catacombes St Pietro et Marcelino (deuxième moitié du IVe siècle), les fresques de l'église Sainte-Marie Antique, plus précisément celles de la chapelle Theodotus (VIIIe siècle), où certains personnages sont auréolés de nimbes carrés, cf. G. Wilpert, *Roma sotterranea. Le pitture delle catacombe romane* II, Rome 1903, tab. 120, 232; H. Belting, *Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11 Jahrhundert*, Pantheon XXX/4 (1972) 55–69, fig. 1–4 et 9. Sur les nimbes carrés v., aussi, G. B. Ladner, *The so-caolled squire nimbes*, in: *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Sudies in History and Art*, Roma 1983, 15–45. On retrouve les saints ornés de nimbes crées en Géorgie dans les peintures murales anciennes. Par exemple dans une chapelle sud de l'église № 8 de Sabereebi (Xe siècle) un des personnages représentés a un nimbe carré, richement décoré de pierres précieuses, cf. Z. Skhirtladze, *Sabereebis p'reskuli c'arc'erebi*, in: *Sak'art'velos istoriis c'q'aroebi* 35, *Epigrap'ikuli dzeglebi da xelnac'erta minac'erebi* VII, Tbilissi, 1985, 126; M. Q'enia, *Adreul k'art'ul moxatulobat'a programis t'aviseburebis gamo* (sous presse).

[54] A. Grabar, *Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge*, CA 30 (1982) 16.

[55] G. Tchubinachvili, *Gruzinskoe tchekannoe iskusstvo* II, Tbilisi 1959, fig. 18–19. L'image du segment de ciel est une originalité de cette



Fig. 10. Cuve de Žalet'i, Baptême du Christ



Fig. 11. Cuve de Žalet'i, Baptême du Christ, détail

me carrée dérive d'un modèle antique. Le cadre carré peut signifier les portes du paradis ou la fenêtre aux cieux, thème développé ensuite, notamment dans les illustrations des manuscrits byzantins.[56] Cette image apparaît en Géorgie à une époque plus tardive, dans la peinture d'Ubisi où, au-dessus de la scène du Baptême du Christ, on voit la sphère du ciel avec des anges tenant la porte du paradis ouverte et les rayons lumineux descendant du ciel, dont celui au centre contient la figure de la colombe. Le segment du ciel carré de Žalet'i peut probablement être considéré comme la version antécédent à cette iconographie.

Il est plus compliqué d'expliquer la présence de la bande verticale à droite du carré avec la colombe, qui descend du cadre ornemental supérieur jusqu'à la taille du Christ. Ce détail, absent de toutes les autres scènes de baptême, est une véritable originalité de la composition de Žalet'i. Il nous semble que l'artiste ait voulu séparer les personnages bibliques, le Christ et le Baptiste, des figures des anges, absents des Evangiles, dont la présence est liée à la liturgie.[57] Dans le même but, pensons-nous, les figures sont placées à des niveaux différents: l'artiste a surélevé intentionnellement le bord du cadre inférieur du relief vers le Christ et le Prodrome, mais il l'a abaissé du côté des anges. La composition souligne donc la hiérarchie des personnages par leur disposition. Nous observons une solution analogue sur la plaque sculptée du tombeau d'Ioané Zedazneli du VIIe siècle (fig. 12):[58] le Christ dans la mandorle apparaît au centre, au sommet de la plaque; les quatre figures au registre inférieur se tiennent sur des piédestaux d'hauteur différente selon un ordre hiérarchique.[59] La hiérarchie est aussi indiquée par les vêtements distinctifs, par les objets liturgiques que tiennent certaines figures et même par la coiffure. Un laïc, sûrement le donateur, est agenouillé, en prière, sans piédestal, à même le sol. Au-dessus, une figure se détache de ce groupe dans le registre médian. Par les lignes verticales et horizontales, l'artiste place cette figure en quelque sorte, dans l'encadrement, et l'isole ainsi des autres personnages. Il parait que cette figure importante, plus proche de la zone supérieure, donc du ciel, soit celle du défunt.

Un autre problème de la cuve de Žalet'i consiste en l'identification des six figures représentées sur les longues parois. Les personnages nimbés sont certainement des saints (fig. 8–9). Compte tenu de la fonction liturgique de la cuve, leur nombre (six au total) et les livres qu'ils tiennent à la main, il pourrait s'agir de saints évêques, auteurs des liturgies,[60] mais aucun indice particulier ne permet de les identifier et d'expliquer leur répartition par trois de chaque côté.

Tout le décor de la cuve de Žalet'i est parsemé de rosettes dont la fonction pourrait être non seulement ornementale mais aussi symbolique: au moment du baptême l'eau du Jourdain a été éclairée par une lumière,[61] le rayon du Saint-Esprit est descendu sur la tête du Christ, et la lumière de la Trinité a resplendi.[62] Dans la scène du baptême de la stèle de Usanet'i (VIIIe–IXe siècle) une étoile au-dessus de la tête du Christ, symbolise la lumière divine, éclairant le Jourdain pendant le baptême.[63] Les rosettes représentées dans la scène de Žalet'i évoquent peut-être cette illumination divine.[64]

---

composition. Il est de forme hémisphérique avec une plaque carrée au-dessus

[56] À partir du XIIe siècle, dans les scènes de baptême, on voit souvent les images de Porte du Paradis ou la fenêtre ouverte dans la représentation des cieux, avec la colombe du Saint Esprit, v. N. Pokrovski, *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii, preimuchtchestvenno vizantiïskikh i russkikh*, Saint Petersburg 1892, 182.

[57] Ce qui explique le geste des anges. Le linge qui masque leurs mains (parfois il fait partie de leurs propres vêtements, comme sur la scène de Žaleti) n'est pas destiné à essuyer le corps de Jésus. C'est le voile liturgique dont le diacre, à l'autel se couvre les mains pour toucher les objets sacrés. Cf. G. de Jerphanion, *Epiphanie et Théophanie. Le baptême de Jésus dans la liturgie et l'art chrétien*, in: idem, *La voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne* I, Paris–Bruxelles 1930, 182.

[58] A. Vol'skaïa a publié ce monument en 1979 et a proposé la datation sur la base de l'analyse stylistique. Elle a remarqué certains détails inhabituels de la composition mais les a jugé inexplicables du point de vue iconographique, stylistique ou compositionelle. Pour elle, c'est un ajout mécanique dans la composition de ce qui n'était pas compris dans le modèle ancien, cf. Vol'skaïa, *Rel'efnaïa plita*, 91–105.

[59] Malheureusement, il n'y a pas d'inscriptions explicatives sur la plaque. Quelques lettres majuscules y sont conservées, mais il est difficile de préciser le contenu des inscriptions, cf. T Barnaveli, *Kaxet'is c'arc'erebi*, Tbilissi 1961, 63–65.

[60] Citons quelques images de trois pères de l'Église, représentés ensemble, debout dans une attitude frontale: sur la peinture murale datée de 757–767 à Sainte-Marie-Antique à Rome, à gauche du Christ trônant on voit Jean Chrysostome, Grégoire de Nazianze et Basile, ou dans le *Ms. grec 510* de la Bibliothèque Nationale à Paris (vers 880) où saint Grégoire de Nazianze, saint Grégoire de Nysse (au milieu) et saint Basile sont représentés ensemble, nimbés et tiennent dans leurs mains des livres. Cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du IVe au XIVe siècles*, Paris 1929, 17, pl. XXVII; B. Gain, *L'influence de saint Basile en Occident*, Les Dossiers d'archéologie 283 (2003) 13–16.

[61] G. Schiller, *Iconography of Christian Art* I, Greenwich 1971, 128.

[62] Pokrovski, *op. cit.*, 184.

[63] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1960, 206; Matchabeli, *op. cit.*, 200.

[64] Le motif des rosettes, de même que les étoiles, symbolisent l'éternité et la puissance divine, cf. G. Barroul, *L'autel et les chancels paléochrétiens de Limanis (Bass Alpes)*, CA XIV (1964) 74.

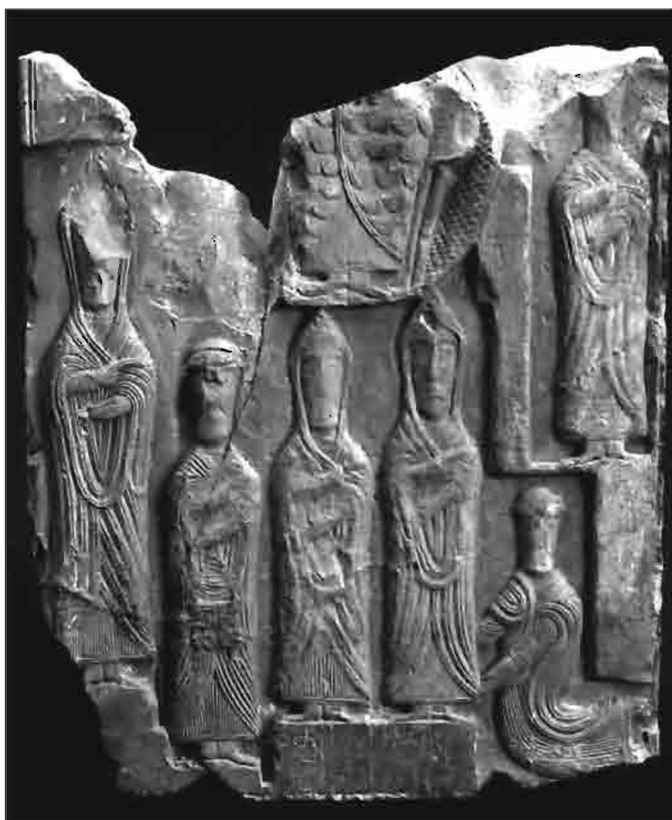


Fig. 12. Plaque sculptée du tombeau d'Ioané Zedazneli

Quand à la grande croix instalée près des trois saints, sur une petite colonne et un piédestal rectangulaire, elle est aussi directement liée au baptême. Elle exprime l'idée du salut apporté par le baptême. L'image de la croix dressée sur un piédestal est liée à la croix historique, dressée dans le Jourdain à l'endroit où le Christ a reçu le baptême.[65] Fréquente à l'époque paléochrétienne,[66] en Géorgie elle apparait sur les stèles de Brdadzori (VIe siècle) et d'Usanet'i (VIIIe–IXe siècle), par exemple, à côté de la scène du Baptême du Christ.[67] Ainsi la grande croix de Žalet'i peut être également interprétée comme la croix du Jourdain avec sa signification symbolique.

L'iconographie de la cuve, qui permet de préciser sa datation, indique, certainement, l'influence d'un modèle syrien plus ancien. Elle révèle des spécificités intéressantes et la manière originale avec laquelle l'artiste aborde le thème du baptême. Et si, d'un point de vue typologique et iconographique on trouve des parallèles pour cette pièce dans le monde paléochrétien, son décor peut être considéré comme unique. Parmi les pièces liturgiques destinés au même usage, conservées jusqu'à nos jours, nous ne connaissons aucune qui ait un décor semblable. Ils sont d'ailleurs rarement décorés.[68] Nous n'avons trouvé ni scènes de baptême, ni images figurées en général, sur aucune autre cuve.[69]

La tradition d'associer la scène du Baptême du Christ à l'emplacement des cuves attestée dans la peinture byzantine plus tardive (en Grèce, dans les Balkans, etc.), révèle quelques ressemblances avec le matériel géorgien dans l'association de l'image et du rite. Prenons comme exemple la Cappadoce, car la relative proximité géographique avec la Géorgie explique souvent leurs traditions communes. Dans la peinture cappadocienne, la scène du baptême de Christ est représentée près de la cuve qui était destinée au baptême ou au rite de la bénédiction de l'eau.[70] L'image occupe la niche dans laquelle la cuve s'inscrivait ou la paroi voisine. Ainsi, en Cappadoce, comme sur la cuve de Žalet'i, l'image du Baptême offrait un commentaire visuel du rite. Mais dans la peinture cappadocienne la scène était liée à la fonction liturgique de l'espace qui l'accueille, alors que à Žalet'i, elle indiquait la fonction liturgique de l'objet.[71] Dans le cas de Žalet'i, le parallèle entre l'iconographie d'un objet et sa fonction était explicite, l'image du baptême du Christ jouait le rôle d'un modèle typologique à suivre pour les fidèles, d'un paradigme pour le baptême. De ce fait, on comprend la nature de l'objet et l'image permet d'explorer les possibles interprétations de la liturgie, qui accompagne le baptême.

Le décor exceptionnel de la cuve de Žalet'i témoigne que les images ont un rôle significatif pour caractériser le mobilier liturgique en Géorgie. Le petit nombre de cuves conservées ailleurs, ainsi que le caractère insolite de la cuve de Žalet'i, ne permet pas de tirer les conclusions définitives, cependant cette recherche permet de considérer l'ornementation des cuves par un décor figurative en relief à la période paléochrétienne comme une tradition géorgienne.

---

[65] A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 235–236; N. Kondakov signale que la croix, dans la scène du baptême dans les eaux de Jourdain, est représentée dans les monuments byzantins à partir du VIIe–VIIIe siècle, cf. N. Kondakov, *Arkheologitcheskoe putechestvie po Sirii i Palestine*, Moscou 1904, 40. Nous voyons une croix semblable sur les ampoules de Monza (VIe–VIIe siècle).

[66] La croix montée sur un piédestal à trois ou quatre marches est souvant représentée sur les ampoules paléochrétiennes, cf. Grabar, *Ampoules*, 22, pl. X.

[67] L'artiste de Brdadzori, pour souligner le sens symbolique, ajoute deux petites croix (des deux côtés du Christ) dans la scène même de baptême.

[68] Quelques exemples Syriennes et Arméniennes portent le décor, mais les artistes se sont bornés à représenter des croix et des motifs stylisés, zoomorphes et végétaux. En témoigne la cuve en forme de croix (Ve–VIe siècle) qui se trouvait à 'Allaruz, en Syrie près de la vallée de l'Oronte (Fourdrin, *Baptistères paléochrétiens*, 32), la cuve rectangulaire de l'église de Saint-Etienne de Norovans du Vaspurakan (fin du VIe siècle). D'après J.-M. Thierry, elle est la seule en Arménie avec des ornements décoratifs, les bandeaux décoratifs et les ornements avec des motifs de grosses grappes, palmettes et sarments. Les motifs de raisin sont dominants. Cf. J.-M. Thierry, *Monuments Arméniens*, 186–187, fig. 42, pl. XIV, 2. La cuve de Ladenzelie à Sardes (VIIe siècle), carrée est placée dans une niche carrée, cf. S. Ristow, *Frühchristliche Baptisterien*, Münster 1998, pl. 27 d.

[69] Parmi les petites cuves comportant des images figuratives, notamment avec la scène du baptême du Christ, nous pouvons citer seulement les cuves occidentales, plus tardives. En pierre et en métal, elles datent généralement, au plus tôt, du XIe siècle (cuve en pierre du baptistère de l'église carolingienne de St. Germain-des-Prés, XIe siècle, cuves en métal de Freudenstadt, XIe siècle, cuve de Saint-Barthélemy à Liège, XIIe siècle, de l'église de San Frediano à Lucques, XIIe siècle, de Tirlemont à Bruxelles, XIIe siècle). L'existence de cuves semblables n'est pas attestée antérieurement. Cf. Schiller, *Iconography* I, 140–141; J. Lafontaine--Dosogne, *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, CA 37 (1989) 59–60.

[70] La fonction des images du baptême est encore plus claire quand celles-ci décorent le narthex où était souvent célébrée la cérémonie du baptême et de la bénédiction de l'eau, cf. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, 202–203. Dans certains églises cappadociennes, comme Mavrucan 3 (IXe siècle), Kubbeli kilise 2 (début Xe siècle), Haci Ismail dere 2 (deuxième quart du Xe siècle), la valeur liturgique attribuée à la composition du baptême du Christ est directement liée à l'aménagement d'une cuve, cf. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 202; N. Lemaigre Demesnil, *Architecture et liturgie*, Les Dossiers d'archéologie 283 (2003) 23. Dans d'autres exemples, comme Derin dere kilisesi (IXe siècle), et Saint-Théodore, Ürgüp (IXe–Xe siècle), la cuve est accompagnée par la scène, à symbolique baptismale, de la Rencontre du Christ et de la Samaritaine, cf. Lemaigre Demesnil, *op. cit.*, 23.

[71] Il faut préciser que dans les peintures murales médiévales géorgiennes, la scène du baptême du Christ n'est pas particulièrement distinguée. Habituellement elle prend sa place dans le cycle des Douze Fêtes, comme par exemple à l'église d'Aténi (XI e siècle).

Обред крштења и посуде за крштавање у ранохришћанској епохи: сведочанства грузијских археолошких извора

Нина Јаманидзе

Чланак је посвећен грузијским посудама за крштавање из VI и VII века. Најпре су представљени најважнији примери, затим следи типолошка и иконографска студија, а разматрано је и питање обављања обреда крштења у ранохришћанској Грузији.

Полазећи од сачуваних примера крстионица, аутор покушава да прецизније одреди традицију и особености тог типа богослужбеног мобилијара. У светлу података које пружа археолошки материјал и на основу упоредне анализе иконографске грађе претпостављено је да су камене посуде правоугаоног облика што се појављују на многим местима на хришћанском Истоку биле уобичајене и у Грузији током ранохришћанске епохе. Упоредна анализа показала је, у ствари, да најближе аналогије за грузијске примере постоје у Сирији, Палестини, Египту и Јерменији.

Истражујући положај посуда за крштавање у грузијским црквама, аутор долази до закључка да на том подручју није било традиције издвојених крстионица, већ да је у ранохришћанској епохи у самим храмовима постојао засебан простор намењен обреду крштења. У Грузији, наиме, није пронађен ниједан баптистеријум. Простор за крштавање обично се налазио у југоисточном делу храма, о чему сведоче многобројни примери. Упоредно истраживање наводи на претпоставку да су грузијски споменици и у том погледу претрпели известан утицај сиријских модела.

Постојање ранохришћанске традиције камених стела (од краја IV века) које су се углавном налазиле далеко од цркава, на обалама река, навело је аутора на претпоставку да је обред крштења у ранохришћанској Грузији обављан и у рекама. Мале камене посуде правоугаоне или квадратне основе, типичне за Грузију у ранохришћанској епохи, могле су бити коришћене за крштавање деце, као у Сирији и Палестини. У прилог тој хипотези говоре и представе Крштења на грузијским стелама, на којима свети Јован Претеча крштава малог Христа у каменој посуди четвороугаоног облика. Аутор истовремено на основу таквих представа закључује да су посуде за крштавање квадратне форме у Грузији биле веома раширене од VI века.

У тексту је посебна пажња посвећена суду за крштавање из цркве у Жалетију. Стилске и иконографске анализе његовог фигуралног украса омогућиле су датовање споменика у VI или VII век. Истакнута је и његова сличност с предметима примењене уметности, а на основу упоредне анализе материјала претпостављено је да је као узор послужио старији сиријски модел.

The Depiction of the Acts' Passage 6, 1–6*

Archimandrite Silas Koukiaris

Dedicated to
Mrs Maria Drandaki

UDC 75.033.046.3:271.2-248.2-558.5

This article deals with the iconography of the first seven Christian deacons. The author studies the representations of their chirotony and their isolated figures in medieval art.

After the Ascension and the descent of the Holy Spirit on the day of Pentecost, the Acts of the Apostles mention that "when the number of the disciples was multiplied, there arose a murmuring of the Grecians against the Hebrews, because their widows were neglected in the daily ministration. Then the twelve called the multitude of the disciples unto them, and said, it is not reason that we should leave the word of God, and serve tables. Wherefore, brethren, look ye out among you seven men of honest report, full of the Holy Spirit and wisdom, whom we may appoint over this business. But we will give ourselves continually to prayer, and to the ministry of the word. And the saying pleased the whole multitude: and they chose Stephen, a man full of faith and of the Holy Spirit, and Philip, and Prochorus, and Nicanor, and Timon, and Parmenas, and Nicholas a proselyte of Antioch: whom they set before the Apostles: and when they had prayed, they laid their hands on them."[1] Since then, the decree of the deacon was established in the church of Christ as the first degree of priesthood.[2]

This passage of the Acts (6, 1–6) can be the source of inspiration for any artist who wishes through his art to portray either the moment of ordination of the Seven Deacons by the Apostles, or an overall concept which will remind the believer the content of the above passage of the Acts.

The first depiction of the ordination of the Seven Deacons by the Apostles is found in the illustrated manuscript of the *Sacra Parallela* by John of Damascus in the National Library of Paris (*Par. gr. 923*) dated in the 9th century.[3] In the miniature of the fol. 163v the apostles Peter and John are arrayed on the front row portrayed up to the waist and bearing haloes, while behind them the heads of the rest of the apostles without haloes appear in three parallel rows. In the same miniature, coming first from the right side is Stephen, holding out his hands in a posture of prayer and respect; while behind him appear the heads and parts of the shoulders of the rest of the deacons (Fig. 1). Apparently, this scene illustrates the moment just before their ordination.

The most typical example of the depiction of the ordination of the Seven Deacons is placed on a wall painting in the chapel nr. 7 of the New Church of Tokali Kilise in Göreme, Cappadocia, dated in 910/920. Specifically, the scene is placed on the east wall of the north vault of the nave, just below the portrayals of the Pentecost and the Mission of the Apostles.[4] This representation is identified by an inscription which accompanies it: ΠΕΤΡΟ(C) ΕΧΟΡΙCΕ ΤΟΥC ΕΥΤΑ ΔΙΑΚΟΝΟΥC ΕΚ / ΤΟΝ ΕΥΔΟΜΙΚΟΝΤΑ



Fig. 1. Paris, Sacra Parallela, gr. 923, fol. 163v, Choosing of the Seven Deacons

* I would like to express my gratitude to the art historian Dr. George Kakavas for his valuable assistance in the final form of the present work. I would also like to thank Mrs Anastasia Kyriazi for the translation of the Greek text.

[1] Acts 6, 1–6.

[2] J. Forcet, *Diacres*, in: *Dictionnaire de théologie catholique* IV, Paris 1911, cols. 703–741; H. Leclercq, *Diacre*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* IV/1, Paris 1920, cols. 738–744; Th. Klauser, *Diakon*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* III, Stuttgart 1957, cols. 888–909; H. Paulus, *Diakon*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Rom–Freiburg–Basel 1968, cols. 505–506.

[3] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, 190, fig. 488.

[4] Cf. G. De Jerphanion, *Les eglises repustres de Cappadoce* I/2, Paris 1932, 355–356, 82[2]; M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor* 2, Recklinghausen 1967, drawing DXXII, figs. 115–116.



Fig. 2. Göreme, Tokali Kilise, New Church,
Peter Ordaining the First Deacons

ΑΠΟCΤΟΛΩΝ Κ(ΑΙ) Ε/ΠΕΘΙΚΕΝ ΕΠ ΑΥΤΟΥC ΤΑC ΧΙΡΑC Κ(ΑΙ) ΗΥΛΟΓΗCΕ ΑΥΤΟΥC.[5] Apostle Peter is depicted in the middle of the scene, and on his left are Jacob and John, while right behind them are the figures of six more apostles. Further behind, the upper part of the rest of the apostles' heads appear. All of them are turned to the right, where the Seven Deacons are arrayed one next to the other. They are all holding out their hands in a posture of prayer.

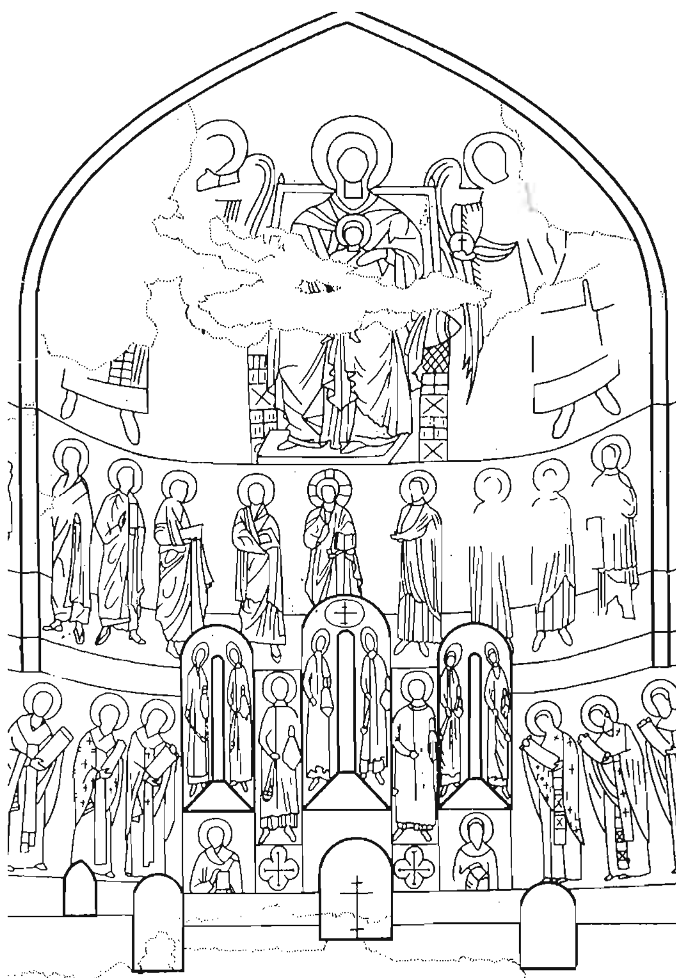


Fig. 3. Borzomi, Timotesubani monastery, The Seven Deacons

Before the Seven Deacons is the protomartyr Stephen, on whose head apostle Peter lays his hand and ordains him. The deacons, aligned in a preposterous form,[6] wear *orarion* prior to their ordination (Fig. 2).

The representation of the ordination of the Seven Deacons in the chapel nr. 7 of Tokali Kilise, besides the fact that it portrays a historical action of the apostles, and for this reason is placed under the portrayals of the Pentecost and the Mission of the Apostles, it also has a symbolic meaning. In that way, the Holy Spirit after its descent on the day of Pentecost enlightens and guides not only the apostles but also the whole clergy of the church in the religious work of serving the believers and spreading of the gospel.

According to the results of the relative research, the iconographic theme of the ordination of the Seven Deacons, is a part of the scenes of the protomartyr Stephen's cycle, which are represented in the stained glasses of the 13th century Notre Dame Cathedral in Chartres, France,[7] on the wall paintings of Saint Stephen's chapel in the monastery of Morača, Montenegro (1642)[8] and in the 17th century Russian icon of the Art Museum in Sol'vychegodsk (Arkhangelsk Oblast, Russia).[9]

The ordination of the Seven Deacons in several of the aforementioned monuments is the figurative rendering of the biblical account of this theme. However, in some other monuments we find the Seven Deacons of the Acts or even less of them portrayed either in full body, or in bust, while the Twelve Apostles are missing. The presence of the Seven Deacons, or even less of them, is possibly an indirect reference to this passage of the Acts and this group is a specific iconographic theme, meaning the choice, and indirectly the ordination of the first deacons by the apostles.

In addition, since the 9th century, the Seven Deacons are included in the iconographic programme of the bema of the churches.[10] The Seven Deacons of the Acts (6, 1–6) are

---

[5] Peter separated the Seven Deacons from the Seventy Apostles and laid his hands on them and blessed them.

[6] J. Goar, *Ευχολόγιον Sive Rituale Graecorum*, Venice 1730 (Graz 1960) 208–209. For examples of ordination, cf. in saint Nicholas cycle (N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, Turin 1983, 76–81; Ch Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 131–132).

[7] E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1986, fig. 140.

[8] S. Petković, *Zidna dekoracija paraklisa Sv. Stefana u Morači iz 1646. godine*, ZLUMS 3 (1967) 138; idem, *Morača*, Beograd 1986, drawing 21.

[9] *Bagliori russi dell'Oriente cristiano. L'arte di Pskov*, red. A. Vicini, Milano 1993, 68, fig. 20.

[10] A. Mantas, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας* (843–1204), Athens 2001, 164–166. Joan D. Stefanescu reports that the deacons depicted in Byzantine churches are saints Stephen, Romanos, Laurentius and Euplus, v. J. D. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales 3 (1935) 455; cf. Th. Liva-Xanthaki, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ioannina 1980, 28. It is particularly interesting that the depiction of the protomartyr Stephen lies in the chancel of most of the Christian churches since the 9th cent. and onwards. This must be interpreted because firstly he was considered a thaumaturgist by the believers [E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V (1942) 80–81; cf. Mantas, *op. cit.*, 166], secondly because in the service of the *Proscomide* he is being memorized first among the group of martyrs (P. N. Trempelas, *Αι τρεις λειτουργίαι: κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Athens 1935, 2, 235; Mantas, *op. cit.*, 166) and thirdly because he was especially memorized in Constantinople, where his relics had been transferred. There were ten churches and two monasteries there, dedicated to his memory also from the aristocratic cycle of the Queen of Cities (D. Mouriki, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Athens 1985, 164). Moreover, he was the protector of the Serbian leaders and the Nemanjid Dynasty [M. Ćorović-Ljubinković, *Odraz kulta svetog Stefana*



Fig. 4. Kampia, Saint Nicholas monastery, Protomartyr Stephen (?)



Fig. 5. Kampia, Saint Nicholas monastery, Deacon Philip

included in the decoration of the bema in the Timotesubani monastery, founded southeast of Borzomi, Georgia (1205–1215), where they are portrayed in pairs at the intrados of the three windows of the arch (Fig. 3). In the south part, Nicanor, Timon, Philip, Prochorus, Parmenas and Nicholas are depicted, while on the wall between the windows, Stephen and Timothy are on the right and on the left side accordingly.[11] All of them are portrayed in full body; the last two are standing facing each other, while the ones on the intrados of the windows are turning towards one another. They are holding incense with their right hand, while with their left hand, which is covered with a piece of cloth, they are holding a censer. They wear small cloth caps on their heads that cover their bald pate.[12] Saint Timothy's presence (19th December), a deacon who martyred during the first Christian years in Mauritania, North Africa,[13] in a high level position in the arch just beside the protomartyr arises questions. Possibly, it has to be considered as the representation of the Saint from whom the founder or owner of the monastery's land had been named after.[14] Based on the many representations referred to Virgin Mary that decorate the church, it is supposed to be inscribed to the Dormition.[15] Another question also arises concerning the reason why the Seven Deacons of the Acts were portrayed with inscriptions only in this monastery; while in other monuments discussed later, only six or less of the deacons appear. This happened because the hagiographers present in this remote monument in Georgia, possibly ignored the fact that the deacon Nicholas of Antioch had been the leader of the heresy of the Nicholaites and was excommunicated as it is mentioned by: Epiphanios of Cyprus (circa 315–403),[16] the apostles' name lists in the *Paschal Chronicle* (circa 625),[17] Pseudo-Epiphanios of Cyprus (beginning or middle of the 8th century),[18] the

---

u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti, Starinar 12 (1961) 45]. Dionysios of Fourna reports the characteristics, besides the ones of the mentioned deacons, and those of the holy deacons Rouphin, Benjamin, Aeithalas and Cyril, while it determines that saint Stephen and Romanos should be represented on the *prothesis* (*Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Saint Petersburg 1909, 157).

[11] E. L. Privalova, *Rospis' Timotesubani. Issledovanie po istorii gruzinskoĭ srednevekovoĭ monumental'noĭ zhivopisi*, Tbilisi 1980, 50.

[12] *Ibid.*, 50 (n. 162), 205, and the relative bibliography on the bald pate.

[13] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, cols. 327–328.

[14] Privalova, *op. cit.*, 7.

[15] Idem, *Rospis' hrama v Timotesubani*, in: *Srednevekovoe iskusstvo. Rus', Gruziia*, Moskva 1978, 122.

[16] *Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων*, t. 74, Athens 1997, 241, 243, 266, 271, 272, 275, 293.

[17] PG 92, col. 1061.

[18] *Prophetarum vitae fabulosae. Indices Apostolorum Discipulorumque Domini, Dorotheo, Epiphanio, Hippolyto aliisque vindicata*, ed. Th. Schermann, Leipzig 1907, 197.



Fig. 6. Kampia, Saint Nicholas monastery, Two unidentified deacons

Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae,[19] and generally in the tradition of the church. His action, resulted in the prohibition of his portrayal and this is also one of the reasons that all the examples about to be mentioned later, depict only six or even less from the total of the first Seven Deacons.

Only four deacons are also included in full body in the iconographic programme of the chancel in the upper church of Saint Nicholas monastery in Kampia of Boeotia, near Dionysus village, that was built in the second half of the 13th century. The first deacon on the north wall of the chancel is represented young, beardless and short haired (Fig. 4). From his facial features as well as the codex he is holding, he should be identified as Stephen. The second deacon, the one on the south wall of the chancel, is inscribed as O/A/ΓΙ/OC ΦΙΛ[ΙΠΠΟC] (Fig. 5). The other two deacons on the south wall of the *prothesis* remain unidentified (Fig. 6). In the chancel there are also other limy surfaces that have probably covered representations of the rest of the deacons.

On the south wall of the chancel's arch in the Theotokos monastery, in Mateič, near Kumanovo (ca. 1350), exist the wall paintings of six deacons in full body having a piece of cloth hanging from their shoulders (Fig. 7).[20] The first one on the left according to his facial features, his position — first in line — and the fact that he is holding the codex, could be identified as the protomartyr. The second deacon turns to the center while the third and fourth ones are facing each other as if they are conversing. The fourth one is inscribed as TIM[ΩN]. The fifth one inscribed as [ΠΑΡ]ΜΕ/ΝΑC is turning to the sixth and last deacon. Both the last two deacons are portrayed young. The sixth one is raising the incense with his right hand up to the level of his chest, while with his left hand he is holding the censer.

[19] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 784.

[20] H. Okunjev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti, 2. Crkva Svete Bogorodice — Mateič*, Glasnik Skopskog naučnog društva 3–4 (1930) 95, drawings. I, II, 19. Elizabeta Dimitrova in her relative study does not attempt any identification of the Seven Deacons (E. Dimitrova, *Manastir Matejče*, Skopje 2002, 91, 299).



Fig. 7. Mateič, Theotokos monastery, Six deacons

The painter Dionysios with his two sons, Theodosios and Vladimir executed five deacons in full body on the low zone wall paintings of the left side arch of the church of the Birth of the Virgin (1500–1502) in the monastery of Saint Therapon north of Moscow.[21] Divided in two groups, the deacons turn towards the center. Each group is preceded by an angel deacon. Unfortunately the inscriptions are missing but they possibly represent the five of the Seven Deacons of the Acts.

In many examples and wherever there is not enough space in the chancel of the church, even less than seven or six deacons are represented. Three deacons are portrayed in the old *katholikon* of the Dormition monastery in Voulkanou, Messenia (1608).[22] Four deacons are represented on the east wall paintings of the chancel's arch in the church of Panagia in Orchomenos (end of the 16th — beginning of the 17th century).[23] Nicanor, Timon and Parmenas are depicted on the east wall of the bema of the Three Hierarchs church in Stemnitsa, Gortynia (1715).[24] Finally, six out of the Seven Deacons of the Acts are portrayed in the Archangel's monastery in Prodromos, Boeotia (1756) (Fig. 8).[25] It is worth mentioning here, that whenever the protomartyr and archdeacon Stephen is portrayed in the bema alone, he represents the rest of the deacons reminding the believers of the whole group of the first Seven Deacons.

In the iconographic depiction of the Seven Deacons of the Acts (6, 1–6), all of them are presented young. Especially the protomartyr Stephen is shown having a round face, beardless and short haired.[26] The rest of the deacons are portrayed sometimes with beard and sometimes beardless. Several times the deacons have got more hair in comparison to the protomartyr. Dionysios of Fourna in his *Hermeneia* describes the deacons either as long bearded or as short bearded.[27] Many times, they are holding their *orarion* which has the phrase ΑΓΙΟϹ ΑΓΙΟϹ[28] with their right hand while with their left hand usually covered with a decorated piece of cloth[29] they are holding either a closed codex[30] or a censer.[31] They usually hold in their right hand either an incense with chains used in the 5th century,[32] or rarely a *kantzion*, that is a monastic handheld censer,[33] or even a candle, a chalice, a martyr's cross or finally a *rhipidion*. These objects that the deacons hold, clearly demonstrate their participation in the liturgy as well as the fact that they are used by the deacons throughout its performance.[34] Moreover, the turning of the portrayed deacons towards the centre of the bema, where the altar with the blessed offerings for the *Proscomide* is, the first part of the Orthodox liturgy, suggests their participation in the rite of the Eucharist, as well as their service towards the hierarchs that also participate in the process of the Liturgy and are typically represented on the wall-paintings of the bema.

Only in three Byzantine and in a few post-Byzantine monuments of the bema do we find the group of the deacons of the Acts of the Apostles represented in full or in part beside or opposite one another. These figures are the theme of the portrayal of the Seven Deacons of the Acts. There is a general artistic relation between the monuments mentioned before and the first lines of the sixth chapter of the Acts, especially the chosen Seven Deacons' names and at the same time an indirect comment to their act of ordination. Even though it isn't so easy to support that this is a variation of the iconographic theme of the Deacons' ordination, it is beyond doubt that this representation was definitely dictated by the Liturgy.



Fig. 8. Prodromos, Archangel's monastery, St. Timon and St. Parmenas

One might wonder why the iconographic theme of the Seven Deacons wasn't spread to a great extend. According to the catalogues of the Seventy Apostles, this happened because most of the Seven Deacons, who didn't martyr early in time, became bishops such as Philip of Tralles, Prohorus of Nikomedeia, Bithynia, Timon of Vostroi, Parmenas of Soloi, Dalmatia and Nicholas of Samaria.[35] This created a dilemma

---

[21] I. J. Danilowa, *Dionissi*, Wien–München 1970, 69, figs. 62, 63, with the rest of the previous bibliography.

[22] K. Kalokyris, *Βυζαντιναί εκκλησίαι της ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Thessalonica 1973, 134, fig. b. Stephen, Parmenas and Philip were identified, while Euplus and Isaurus are depicted on the medals. See *ibid.*, 142.

[23] Metropolitan Hieronymos, *Ο ναός της Παναγίας της Σκριπούς Βοιωτίας*, Athens 1983, 13.

[24] Kalokyris, *op. cit.*, 142.

[25] It refers to unpublished wall paintings, which are inscribed: Ο ΑΓΙ/ΟϹ ϹΤΕΦΑΝΟϹ ο πρωτομάρ/της κ(αι) αρχιδιά/κων, Ο ΑΓΙ/ΟϹ ΠΡΟΧΟΡΟϹ, Ο ΑΓΙ/ΟϹ ΝΙΚΑΝΩΡ, Ο ΑΓΙ/ΟϹ ΦΙΛΙΠΟϹ, Ο ΑΓΙ/Ο/Ϲ ΤΙΜΩΝ, Ο ΑΓΙ/ΟϹ/ ΠΑΡΜΕΝΑϹ.

[26] For its painting see G. Nitz, *Stephan Erzmartyrer*, in: LCI, 8, cols. 395–403; M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, 176 sq.

[27] *Ερμηνεία*, 152, 153.

[28] Cf. D. I. Pallas, *Μελετήματα λειτουργικά-αρχαιολογικά*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 24, 1954, 162 sq.

[29] H. Hunger, *Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen*, in: *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur* I, ed. H. Hunger etc., Zürich 1961 (= *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, München 1988^{2}) 27–71. Cf. N. Gkioles, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Athens 1981, 284.

[30] Pallas, *op. cit.*, 162 sq.

[31] *Ibid.*, 162 sq.

[32] D. Moraïtis, Θυμίαμα, in: *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαιδεία*, vol. 6, Athens 1966, cols. 561–562; G. Th. Vergotis, *Τελετουργική*, Thessalonica 1993, 115.

[33] J. Goar, *Ευχολόγιον sive Rituale Graecorum*, Graz 1960^{2}, 208–209.

[34] Trempelas, *op. cit.*, 9, 15, 81 sq, 151, 201, 204, 206, 213, 214, 238 (for the use of the incense by the deacon), 35, 55, 56, 163, 165 (for the use of the Gospel by the deacon), 147–149, 191, 218 (for the use of the chalice by the deacon), 206 (for the use of the *manouallion* by the deacon).

[35] L. Ch. Philis, *Το πρόβλημα των Εβδομήκοντα Αποστόλων του Κυρίου*, Athens 1977^{2}, 194–208.

to the hagiographers who didn't know whether to portray them as deacons or as bishops. It can therefore be argued, that when the above are presented as Saints along with Stephen and Nicanor, either all or only a few of them, hagiographers or the coordinators of the iconographic programmes of the churches directly or indirectly try to refer to the passage of the Acts (6, 1–6).

The six deacons are also included in the iconographic theme of the Seventy Apostles' *Synaxis*.[36] It seems that the artists depicted the six deacons according to the clarifications given on them in the catalogues of the Seventy Apostles, meaning, whether they became bishops or not later in their lives. In that way, Timon is portrayed as a Bishop in the 14th century monastery of the Hodegetria in Mistra, while Stephen, Nicanor and Parmenas are presented as deacons, Prochorus and Philip as Bishops and Timon as an Apostle in the altar of the Dionysiou monastery, Mount Athos (1603). In Saint Herakleidios church at Saint John Lampadistis monastery, in Kalopanagiotis, Cyprus (end of the 15th century or beginning of the 16th century) Prochorus, Nicanor and Parmenas are represented as Bishops.[37]

The fact that there isn't a special feast day for all the deacons and their gathering is another reason that contributed to their not so common representation as a group. Maybe, the 28th of July, the feast day of Prochorus, Nicanor, Parmenas and Timon[38] was an attempt to enact a shared celebration, a kind of the Seven Deacons' of the Acts gathering. Timon is illustrated as a Bishop in the Greek — Georgian painter's manuscript of Saint Petersburg National Library (*Miscel. O. I. 58*) beginning of the 15th century,[39] in the fol.122r and on the 28th of July commemoration, while in the 92r protomartyr Stephen and Nicanor are portrayed on the 27th December. In both miniatures all of them are dressed in *chitones* and *himatia* like the way the apostles are depicted.

The fact that the Seven Deacons of the Acts are portrayed lined up in the Timotesubani, Mateič and Therapon's monasteries, leads us to the conclusion that they are a separate iconographic theme; the one of the first deacons. This theme is presented in whole for the last time in the end of the 12th — beginning of the 13th century in Timotesubani monastery in Georgia, while further along it appears occasionally up until the end of the post-Byzantine period. In most of the examples it is embodied in the mural decoration of the bema and its presence there reminds the believers, the ceremony of the Liturgy.

In conclusion, the theme of ordination of the Seven Deacons of the Acts is found only twice during the Byzantine era, while in the post-Byzantine it is represented either isolated, or included in the protomartyr Stephen's cycle.

---

[36] Nicholas of Antioch, Bishop of Samaria, as a heresiarch is not represented any more along with the other six, cf. above, footnotes 15–18.

[37] Archim. Silas Koukiaris, *Η Σύναξη των Ο′ Αποστόλων στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εικονογραφία*, Κληρονομία 18/2 (1990) 291, 294, 297.

[38] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, cols. 851, 853.

[39] L. M. Evseeva, *Afonskaia kniga obraztsov XV v.*, Moscow 1998, 280, 319, 363.

Представе почетних стихова шесте главе *Дела айосшолских*

Архимандрит Силас Кукијарис

Почетни стихови главе 6 *Дела айосшолских* (6, 1–6) пружају могућност да се ликовно прикаже хиротонија седморице ђакона коју су обавила дванаесторица апостола. Представа те хиротоније појављује се у илустрованом рукопису Дамаскиновог дела *Sacra Parallela* из Националне библиотеке у Паризу (*Par. gr. 923*, fol 163v), насталом у IX веку, а затим у параклису бр. 7 Нове цркве кападокијске Токали Килисе у Геремеу (910/920). Насликана је и у циклусу житија светог првомученика Стефана у Богородичиној цркви у Шартру (XIII век), а постоје и други примери.

Седморица или, чешће, шесторица ђакона који се помињу у глави 6 *Дела айосшолских* углавном су приказивана један крај другог или један наспрам другог у олтарском простору. Тако су насликани у Богородичиној цркви у Тимотесубанију, у Грузији (1205–1215), у горњој цркви манастира Светог Николе у Кампији, у Беотији (друга половина XIII века), у Матеичу (око 1350), као и у неким поствизантијским споменицима. Никола из Антиохије, седми ђакон, представљан је изузетно ретко јер је касније постао вођа секте николаита.

Света Софија у Охриду, простор, структура, облици. Извори

Војислав Кораћ

UDC 726.033.2.012.6:27-523.42 (497.7 Ohrid)

У раду су коментарисане студије о Светој Софији у Охриду, нарочито две новије монографије. На основу њих и непосредног проучавања споменика закључује се да су програм простора и битни елементи архитектонске обраде охридске катедрале настали по узору на водећа остварења у Цариграду.

Новија проучавања Свете Софије у Охриду остварила је скупина историчара уметности и археолога из Скопља, Охрида и Београда. Општи поремећаји у комуникацијама после распада Југославије прекинули су заједнички научноистраживачки рад. У међувремену је Борис Чипан, који је радио у поменутим екипама, припремио и објавио темељито документовану монографију о охридском катедралном храму. Аутор овог чланка, који је учествовао у проучавању Свете Софије, сматра целисходним да сопствена сазнања о тој цркви објави као допуну публикованим делима, посебно монографији Б. Чипана.

Уз текст се објављују цртежи урађени приликом самог проучавања споменика. При том су изабрани они којима се обележавају највреднији делови архитектуре. Из њих се чита изворно стање грађевине. У изради цртежа учествовало је више сарадника. Од њих треба посебно поменути Драгана Тодоровића и Јанка Магловског.

Света Софија, охридски катедрални храм, обележена дугим постојањем, велико је дело архитектуре, зидног сликарства и архитектонског украса. Понела је у различитим видовима и размерама знаке времена која су прошла Охридом, али није изгубила све оно што је представља као изузетно уметничко остварење. Разумљиво је стога што је била неизоставан предмет пажње свих истраживача Охрида, као и свих оних који су проучавали уже и најшире области градитељства и уметности византијског света. Укључивана је у теме стилског, регионалног и типолошког значења. Томе је доприносила околност да се делимично изменио изворни облик целине грађевине, а сликарство и архитектонски украс преостали су у ограниченим мерама. Потпуна библиографија о Светој Софији слика је тражења уметничких замисли и занатских решења која су оставила белеге на споменику.[1]

Две скорашње монографије, иако различите по начину на који аутори приступају споменику, написане су у намери да представе целину на основу модерних научних и техничких сазнања. Међу ранијим написима било је покушаја да се Света Софија представи у целини, у скромном виду. Од њих треба поменути амбициознији рад Ханса Шмит-Анаберга, објављен у три броја часописа *Deutsche Bauzeitung* 1921. године. Аутор је настојао да уз текст приложи одговарајуће архитектонске цртеже, које је он, као архитекта, урадио, а дати су и неколико фотографија спољног изгледа и два снимка ентеријера. Света Софија читаоцу је представљена као значајан споменик, али је рад без стварних научних вредности.[2]

Архитектури Свете Софије посвећена је докторска дисертација Барбаре Марије Шелевалд, одбрањена на Филозофском факултету угледног Универзитета у Бону.[3] Високо оцењеној дисертацији доприноси име византолога Хорста Халенслебена, угледног историчара уметности, ментора. У уводу је дат преглед досадашњих сазнања о Светој Софији, педантно урађен. Опис грађевине веома је детаљан. За реконструкцију грађевине аутор узима као одредницу сликарство и његове слојеве. Следи закључак.

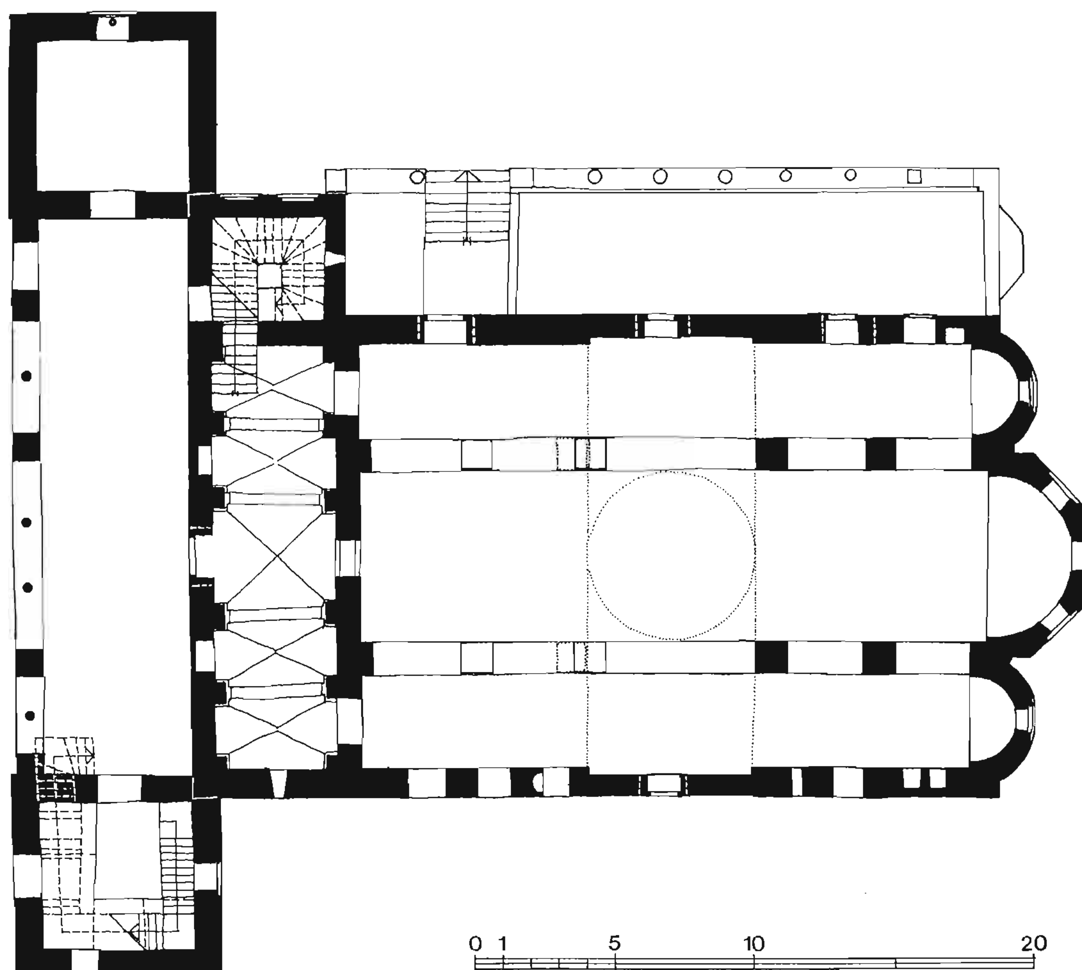
Репрезентативно писана књига Бориса Чипана, под особеним насловом *Хронологија архитектуре*, представља Свету Софију у широком историјском и културном

---

[1] За најстарије написе v. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз историју српског народа*, Београд 1950, 232. Следећи радови нису поменути у наведеној књизи или су касније објављени, а од важности су за податке о споменику: Д. Коцо, *Црквата Света Софија во Охрид*, Годишен зборник. Филозофски факултет на Универзитетот — Скопје, Историско-филолошки оддел, 2 (1949) 341–358; idem, *Nouvelles considérations sur l'église de Sainte Sophie à Ohrid*, Archaeologia Iugoslavica 2 (1956) 139–144; R. Ljubinković, *Sveta Sofija u Ohridu*, in: *Konzervatorski radovi na crkvi Sv. Sofije u Ohridu*, Beograd 1955, 9–18; П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за историјата на средновековно сликарство во Македонија II. Циклусот страданиа апостолски од Св. Софија во Охрид*, Зборник. Археолошкиот музеј — Скопје 3 (1959–1960) 99–105; idem, *Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија III. Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид*, Културно наследство 3 (1971) 1–28; D. Bošković, *L'architecture de la basse antiquité et du moyen-âge dans les régions centrales des Balkans*, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines (Ochride, 10–16 Septembre 1961) I, Beograd 1963, 155–163; D. Bošković, K. Tomovski, *L'architecture médiévale d'Ohrid*, in: Зборник на трудови. Народни музеј во Охрид. Посебно издание, Ohrid 1961, 76–84; V. Korać, *Sur les basiliques médievales de Macedoine et de Serbie*, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines III, 173–185; V. J. Djurić, *L'église de Sainte Sophie à Ohrid*, Beograd 1963; idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 229, s. v. Охрид, Св. Софија; Ц. Грозданов, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку*, ЗЛУМС 5 (1959) 37–58; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven 1986 (4th ed., revised by R. Krautheimer and S. Ćurčić), s. v. Ohrid, Sophia, H.; C. Mango, *Architettura bizantina*, Milano 1974, s. v. Ochrida, Santa Sofia; B. Čipan, *St Sophia, the Cathedral Church of the Ohrid Archbishopric*, Macedonian Review 27/1–2 (1997) 22–40; idem, *Белешки за иднина. Идејно решение за покривот над двата нартекса од храмот Св. Софија во Охрид*, Културен живот 43/3 (1998) 98–101.

[2] H. Schmidt-Annaberg, *Die Basilika Aja Sofia in Ochrida*, Deutsche Bauzeitung 44 (1921); 47 (1921); 48 (1921).

[3] B. M. Schellewald, *Die Architektur der Sophienkirche in Ohrid*, Bonn 1986.



Сл. 1. Основа цркве

контексту.[4] Организам грађевине аутор реконструише хронолошки, полазећи од најстаријег културног слоја. Пратећи дуготрајне конзерваторске радове, аутор је нашао разлог да обележи градитељске слојеве на Светој Софији. Представља их на особен начин, цртежима које прате одговарајуће легенде. Необично духовита Чипанова монографија пружа читаоцу представе о облицима и променама на грађевини.

Оба поменута аутора стављају тежиште на постојећу грађевину, чији основни хронолошки оквир одређују фреске датоване у почетак XI века.

Размере и положај говоре о важности Свете Софије. Саграђена је на градском подручју. Била је најважније духовно средиште. Стога је истрајавала у свим променама и потресима кроз дугу историју. Многобројне појединости у начину зидања и међусобним односима делова грађевине говоре о историји споменика. Истовремено сведоче о томе с колико се упорности настојало да се догради оно што се сматрало важним за катедрални храм, а касније, под турском влашћу, и да се поправи оштећено. Зидови Свете Софије права су панорама градитељских заната и стилова. Највеће промене догодиле су се када је храм претворен у џамију.

Велику промену Светој Софији донела је изградња постојеће горње конструкције. Археолошка опажања поуздано говоре о томе да је Света Софија првобитно имала куполу. С куполом нестаје поткуполна структура, а не зна се ни када се ни како то догодило. Могућност да је црква страдала у неком земљотресу није до сада узимана у обзир. Међутим, свакако је треба имати у виду. Изградња делова постојеће горње конструкције изнад наоса подразумевала је велику реконструкцију грађевине. Иако нису тако значајне као преправка главног дела горње конструкције, обимне су и знатне и друге промене. Сразмерно мало очувало се од првобитних фресака. Поремећен је и само у деловима сачуван камени намештај. Мало је остало од пода, портала и прозора, а од првобитне олтарске преграде преостали су само фрагменти. Збир свега онога што је нестало био је прави повод за идеалне реконструкције које су предложене у написима о Светој Софији, посебно у двема наведеним монографијама. Уз пуно поштовање објављених радова о архитектури и архитектонском украсу, треба рећи да се они не могу сматрати коначним тумачењима Свете Софије, посебно када је реч о изворима простора, структуре и облика, а то се односи и на целину која се може сматрати првобитном, и на позније настале делове.

Велико сликарство с почетка XI века са разлогом је схваћено као поуздан ослонац у тражењу времена грађења Свете Софије. Главни храм у Охриду, духовно средиште велике црквене организације, осликали су водећи мајстори свог времена. У архитектури, делимично измењеној, битна решења такође упућују на исту намену и смисао храма, а и на то доба као време изградње. Идеална, студијска реконструкција говори о програму по којем је храм изграђен и украшен и о изворима програма.

Различита мишљења о времену изградње Свете Софије, према ономе по чему се она може реконструисати, нашла су место у двема монографијама. Б. Шелевалд приписује изградњу архиепископу Лаву, допуштајући могућност да је започета у време дебарског архиепископа Јо-

[4] Б. Чипан, *Света Софија. Катедрален храм на Охридската Архиепископија. Хронологија на архитектурата*, Скопје 1996 (издање на енглеском: B. Čipan, *St. Sophia. The Cathedral Church of the Ohrid Archibishopric. A Chronology of the Architecture*, Skopje 1996).

вана.[5] Б. Чипан везује подизање храма за цара Самуила, допуштајући могућност да су радови завршени у време архиепископа Лава. Премештање архиепископског средишта из Преспе у Охрид било је довољан разлог за подизање храма. Изградња и украшавање свакако су довршени у време архиепископа Лава. У сваком случају, програм је направљен по замислима особеним за византијску престоницу. Првобитну концепцију која се могла реконструисати Шелевалдова назива првом фазом. Света Софија била је тробродна засвођена базилика с куполом на средини, троделним олтарским завршетком на источној страни и нартексом на западној. Изнад припрате изграђена је галерија, до које се стизало степеништем уграђеним у просторију на северној страни, у облику куле. Изнад проскомидије и ђаконикона подигнуте су капеле с полукружним апсидама на источној страни. Аутор налази да су сличне капеле постојале изнад западних делова бочних бродова.[6] У Светој Софији се, по основном просторном распореду, продужава тробродна базилика. Закључци Б. Чипана, засновани на делимичним археолошким истраживањима, говорили би да су делови зидова храма из XI века сграђени на зидовима рановизантијске базилике. Чипан сматра да је базилика доживела претходну обнову у првој половини IX века.[7] Основа и размере грађевине дозвољавају могућност одговарајуће претпоставке. За поуздан суд недостају темељита археолошка истраживања.

У поређењу са средњовизантијским базиликама, велика новина у Светој Софији јесте купола изнад средине храма, што је битно утицало на решење горње конструкције и структуру грађевине у целини. Базилика традиционалног архитектонског решења била је погодна за катедрални храм, по правилу градски храм сразмерно великог простора. Изградња куполе усмерава охридску катедралу ка општеприхваћеном схватању у средњовизантијској архитектури, по којем је купола један од кључних делова храма.

На измаку велике кризе у Византији, то јест на почецима такозваног средњег раздобља, образован је храм с куполом на средини, на четири слободна ослонца.[8] Добро је познато да је купола у великом раздобљу византијске архитектуре — у VI веку — постала неизоставно обележје водећих остварења. Непревазиђена цариградска Света Софија стекла је и вековима носила симболичан смисао култног простора наткривеног куполом. О томе да купола као симболична представа небеске сфере није случајно постала главни део програма цариградске катедрале говори текст познате сиријске химне. Изгледа целисходно вратити се сиријској химни при свакој промени која води у нова решења. Опис храма у сиријској химни непосредно говори о симболици куполе и простора испод ње.[9] У великој цариградској катедрали на тријумфалан начин остварена је замисао простора у симболици небеског свода. Купола је, у суштини, уграђена у структуру тробродне базилике. Тиме је у византијској архитектури обележен пут дугом току куполних храмова квадратне или правоугаоне основе, што ће постати кључна одредница у укупном развитку сакралне архитектуре.[10] Пут од остварења у Јустинијановој Византији до познатих куполних грађевина средњег раздобља ишао је кроз времена опште кризе Византијског царства у VII и VIII веку. Иако су остварења по броју сведена, наставља се тражење решења куполне грађевине нових замисли. Несумњиво је да она потиче из Цариграда и из тада другог града по значају — Солуна. Може се говорити о престоничком типу базилике с куполом који је подстакао изналажење нових решења. Цариградска Света Ирина, саграђена у Јустинијаново време, има истакнуто издужену основу и куполу с горњом конструкцијом изграђеном на структури базилике. Света Софија у Солуну, велико дело, касније је настала. На приближно квадратној површини саграђена је купола с поткуполном структуром у средњем броду базиликалне схеме простора. На сличан начин могу се представити црква Успења Богородичиног у Никеји и Свети Климент у Анкари, обе скромних размера. Знатно већа била је црква у Дере Ази. Дела о којима је реч подигнута су у провинцијским средиштима по идејама из византијске престонице.

Охридска Света Софија није грађена према споменицима из Цариграда. У византијској престоници више се нису градиле куполне базилике. Битни делови простора охридске цркве, међутим, цариградског су порекла и уграђени су у схему тробродне базилике, која се одржала у византијској архитектури.

У типолошком смислу, за охридску катедралу могло би се рећи да је поновила решење цркве у Скрипу.[11] Света Софија, међутим, наставља замисао неколико претходних митрополијских базилика. Помињемо базилике у Калабаки, Серу, Верији и посебно цркву Светог Ахилија на Преспи. Изгледа да није пресудно то да ли је Света Софија опсег и структуру стекла налегањем на рановизантијску базилику. Уграђивање куполе у том погледу пресудан је чинилац, али није и једини. Нартекс охридске катедрале јесте уобичајено решење, а спрат изнад нартекса највероватније такође води порекло из архитектуре Цариграда. Галерије на спрату намењене су посебном реду верника који присуствују обредима. Треба се само сетити намене галерије на спрату цариградске Свете Софије. У прилог томе говори и начин на који се у охридској катедрали приступало спрату. Купола изнад спрата нартекса такође налази паралелу у Цариграду.[12] О времену изградње спрата изнад нартекса објављена су различита мишљења. Сашо Коруновски је у необјављеној докторској дисертацији, на основу исцрпне анализе, показао да је спрат обновљен у XIV веку и да је настао с нартексом. Цариградског порекла јесте и замисао спратних капела.[13] Једине праве паралеле пронађене су у оствареном решењу у северној цркви манастира Константина Липса. Остале су недоумице у погледу намене спратних капела. У категорији других капела анекса, збуњује положај спратних капела. Познати су покушаји да се објасни начин приступања капелама.[14] Једина могућност, када је реч о капелама изнад проскомидије и ђаконикона у Светој Со-

---

[5] Schellewald, *op. cit.*, 188.

[6] *Ibid.*, 74.

[7] Чипан, *op. cit.*, 16–19.

[8] В. Кораћ, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, 112–115.

[9] *Ibid.*, 71–79, са одговарајућом литературом.

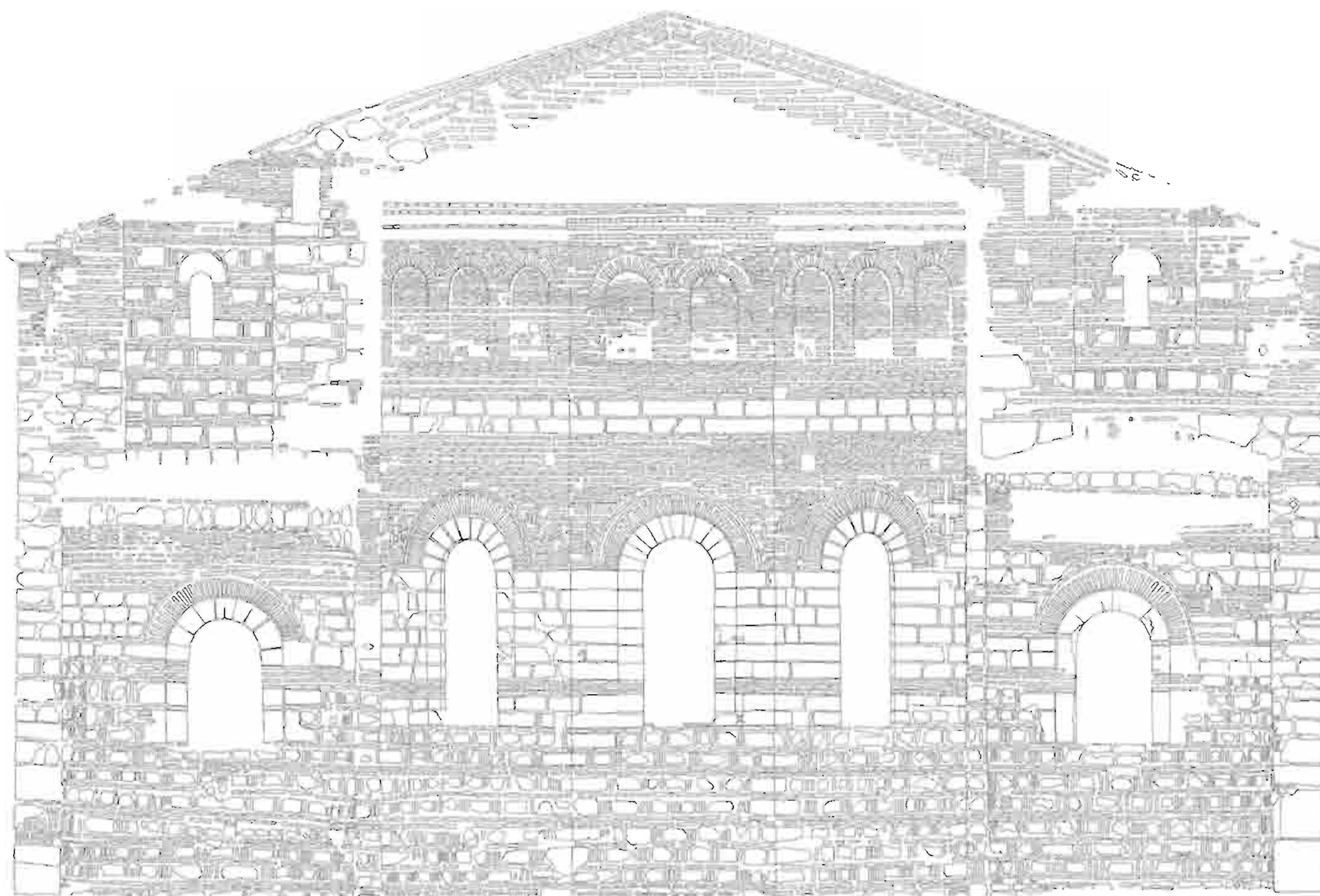
[10] *Ibid.*, 98–107.

[11] За темељиту расправу о цркви у Скрипу и функционалним, структурним и типолошким проблемима тог архитектонског решења v. Д. Палас, *Η Παναγία της Σκριπούς ως μετάπλαση της παλαιοχριστιανικής αρχιτεκτονικής σε μεσαιωνική βυζαντινή*, in: idem, *Συναγωγή μελετών βυζαντινής αρχαιολογίας (τέχνη — λατρεία — κοινωνία)* II, Атина 1988, 567–640.

[12] Mango, *op. cit.*, 235, налази да је купола саграђена ради осветљења кад је храму додата спољна припрата.

[13] С. К. Коруновски, *Црковната архитектура во Македонија во XIII век* (докторска дисертација), Скопје 2000, 138–151, закључује да се изнад средине спрата нартекса налазила купола или калота.

[14] До данас није пружено објашњење о томе како се приступало капелама на спрату изнад параклиса поред олтарског простора. Није



Сл. 2. Источна фасада

фији, јесте да им се приступало споља, уз помоћ покретних дрвених степеница, што значи ретко, у нарочитим приликама.[15] Извесне назнаке у погледу намене капела пружају остаци фресака у јужној капели. На њима су приказане Муке апостолске.[16]

Ограничена су сазнања о унутрашњој структури грађевине. Није познат облик куполе. Првобитни сводови вероватно нису били друкчији од постојећих. Исто ће се односити и на зидане ступце, који су грађени у недостатку стубова, по правилу сполија. У целини се унутрашња структура нашла у решењима која су била највише распрострањена.

Опажени су особени облици архитектуре фасадних површина. Очували су се на источној страни, најмање измењеној у познатим преправкама. Облици прозора са оквирима који чине увучене површине уз рубове отвора и са оквирима образованим од опеке на ивицама лукова цариградског су порекла. Изворе у цариградској архитектури имају и украсни лукови у горњем делу фасаде главне апсиде, као и посебно образовани завршни тестерасти венци. У начину зидања на источној апсиди видљиве су руке домаћих мајстора и оних цариградског порекла. Особен ћелијасти начин зидања у доњем делу открива локалне мајсторе, а горњи део главне апсиде показује цариградски начин зидања, што значи редове опеке од прозора до поткровног венца, пресечене слојем од два реда камених тесаника. На фасадама у целини видљив је рад различитих мајсторских скупина, при чему оправке оштећених или преправљених делова веома доприносе утиску шароликости.

Унутрашњи простор био је обрађен као у најрепрезентативнијим ентеријерима тог времена. Зидно сликарство највиших вредности нашло је одговарајуће место у прегледима византијске уметности.[17] Олтарски простор у свим појединостима може се, у идеалном смислу, замислити уз помоћ најпознатијих остварења у тадашњој византијској архитектури. Делимично откривени остаци пода говоре о мозаику, тачније о поду *opus sectile*, за који најпоузданије аналогије постоје у споменицима Цариграда.[18]

У целини, Света Софија у изворном стању (крај X — почетак XI века) велико је дело архитектуре и уметности, најближе, по концепцијама и општим ликовним вредностима, остварењима у византијској престоници. Без основа је мишљење да прави однос према уметности Цариграда није могао да се оствари у Самуилово време.[19]

Охридска катедрала Свете Софије често се представља сликом свечане западне стране, коју чини најмлађи део целине саграђене у средњем веку. Спољна припрата саграђена је 1313/1314. године. Ктитор је био архиепископ Григорије, што се чита у натпису у горњем делу чеоне фасаде.[20] Особене је концепције. На бочним странама, северној и јужној, стоје затворене целине, са основом у облику квадрата и завршене куполама. По укупном обли-

прихваћено Бруновљево мишљење да се источним капелама приступало са спратне галерије на западној страни, cf. В. А. Комеч, *Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.*, Москва 1987, 64.

[15] Чипан (*op. cit.*, цртежи на стр. 110, 111 и 126, 127) приказује могућност приступа северној капели са спрата палате.

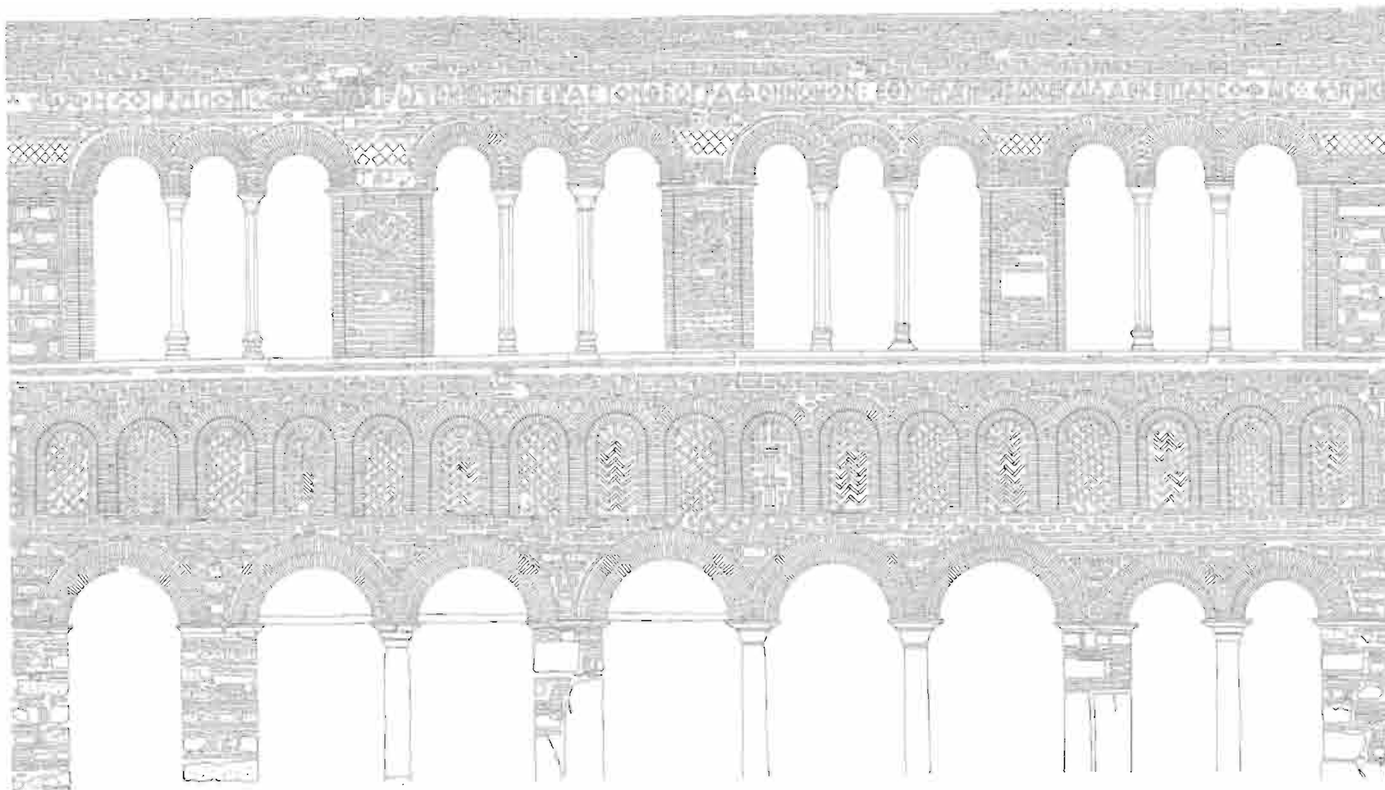
[16] О остацима фресака у јужној капели, изнад ђаконикона, v. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 111–117.

[17] Ђурић, *Византијске фреске*, 229, s. v. Охрид, Св. Софија.

[18] Као пример се може поменути сачувани под у јужној цркви манастира Пантократора, v. Mango, *op. cit.*, ill. 261.

[19] Schellewald, *op. cit.*, 188.

[20] Грозданов, *op. cit.*, 36–42.



Сл. 3. Западна фасада

ку личе на куле. Средњи, већи део јесу тремови у призе мљу и на спрату. Грађење спољне припрате свакако су захтевале развијене церемонијалне радње у градској катедралној цркви, ка којој је био усмерен велики број верника. Према археолошким налазима, претходно је пред припратом постојао трем.[21] Архитектура спољног нартекса веома је амбициозно дело угледног ктитора. То показују изванредно место и величина ктиторског натписа — у дугој траци на челу западне фасаде. Спољни нартекс је с великом пажњом постављен пред цркву. Саграђен је као свечана фасада храма, изнад које су се, у идеалној пројекцији, могле видети само купола изнад спрата нартекса и купола изнад наоса. Да би се то остварило, бочни затворени делови постављени су на рубове цркве. На јужној страни то је раван јужног зида, а на северној зид степенишне куле. Намера да се заклони кула наметнула је накнадно прилагођавање пројекта спољног нартекса. Трем у приземљу завршава се на јужној страни удвојеним луковима, а на северној је, уз стубац који би требало да буде ивица, саграђен лучни отвор. Уз то, северни ризалит нешто је шири од јужног. Описана асиметрија допушта претпоставку да личност која је урадила пројекат, архитекта, није учествовала у изградњи спољног нартекса.

Спољни нартекс, великих размера у поређењу са оновременим делима сличне намене, веома је пажљиво грађен и у облицима и у занатском смислу. Облици су геометријски беспрекорно изведени — и рубне вертикалне и хоризонталне линије, и лукови у тремовима и украсним нишама. Камени стубови у приземном трему и стубићи у горњем трему и бифорама добро су клесани. О тежњи ка беспрекорном зидању сведоче ступци у приземном трему, зидани каменим сполијама и опеком, али су им волумени геометријски добро изведени. Зидање је такође пример доброг занатског умећа. Бочне грађевине (ризалити) зидане су у особеном ћелијастом систему.[22] Зидови тремова грађени су од опеке. Само се на неколико места између лукова приземног трема виде уграђени камени квадери. Зидање опеком међу најбољим је остварењима те врсте у позновизантијској архитектури. Очигледна је била намера да се фасада изгради као права слика. О томе говоре ритмични редови опеке у водоравним низовима, у пиластрима и луковима. Нарочита пажња поклањана је површинама у нишама изнад приземног трема. У ритмичном низу ниша смењују се две врсте украса: преплет дијагонално постављених опека и низови подужно постављених редова у цикцак линијама. Крст је направљен у пољу које стоји приближно у средини низа ниша. Као цариградски примери обраде завршних венаца у опеци могу се навести јужна црква манастира Константина Липса или црква Богородице Памакаристос (Фетије џамија).[23]

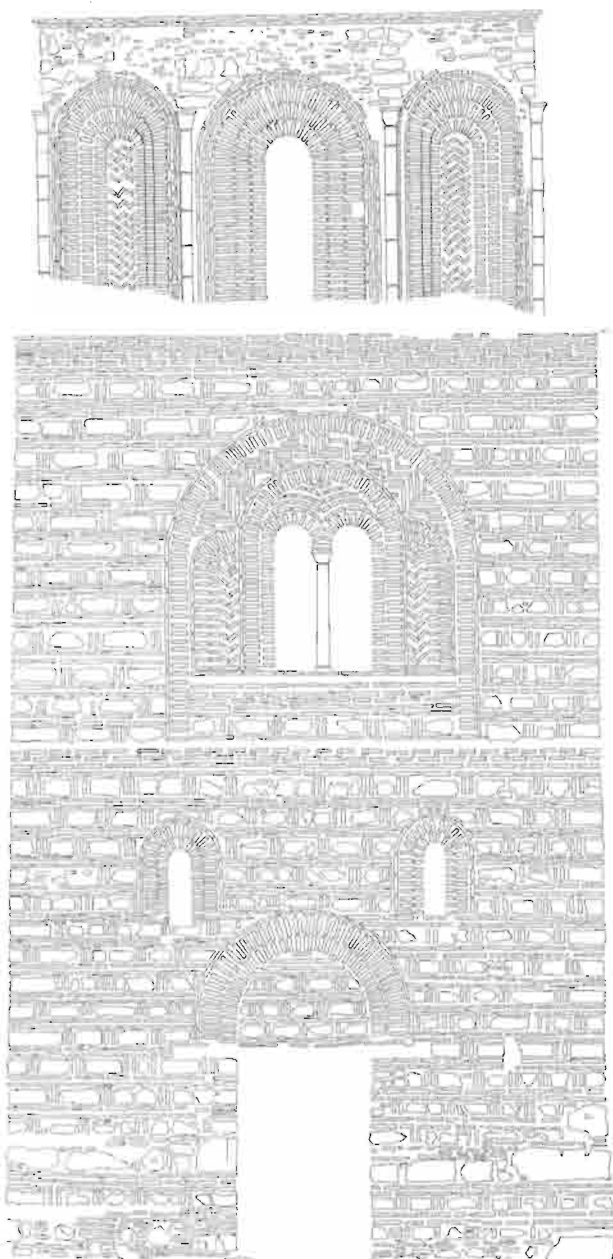
Не постоји непосредан прави узор по којем је саграђен спољни нартекс Свете Софије. У цариградској позновизантијској архитектури, међутим, очувала су се решења захваљујући којима се може реконструисати пут ка стварању замисли охридског спољног нартекса. У цркви Светог Теодора (Килисе џамији) постоји трем предворја с тролучним аркадним отворима. Помиње се у новијој литератури у вези са Светом Софијом у Охриду и с делимично очуваном црквом у Енезу на Марици.[24] У трему цркве Светог Теодора налази се решење које је најближе охридском спољном нартексу. Средњи тролучни део у Светој Софији сличан је двема тролучним конструкцијама Светог Теодора. У начелу се може говорити о сличној замисли аркада отворених предворја два храма. Треба истаћи да западна фасада Светог Теодора такође има две зоне. Није реч о два спрата, али је горње поље јасно одвојено од доњег наглашеним венцем. Био

[21] Чипан, *op. cit.*, цртеж на стр. 77.

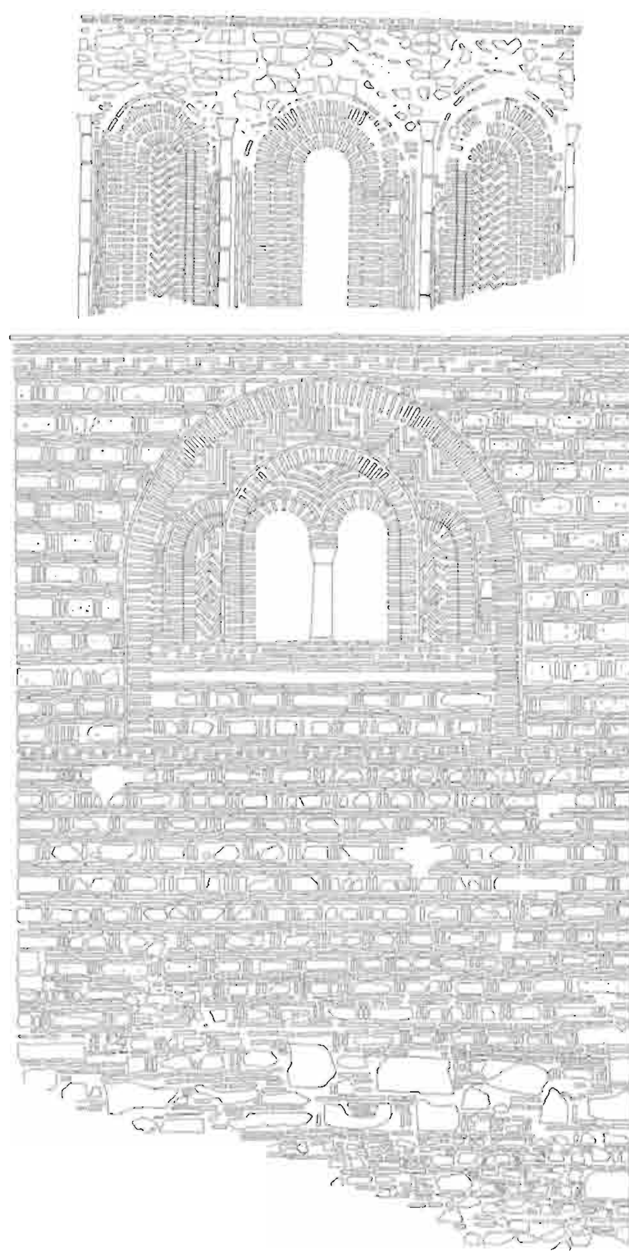
[22] Чипан, *op. cit.*, 47–54, у посебном поглављу говори о начину зидања. Назив поглавља јесте *Opus macedonicum*, а под тим се подразумева начин ћелијастог зидања својствен Македонији и Епиру. При томе се Чипан ослања на посебну студију П. Миљковића-Пепека, у којој су изнети разлози за закључак о постојању те особене градитељске појаве.

[23] Ћорађ, Шупут, *op. cit.*, 286–291 и сл. 393, 395, 396, 397, 399.

[24] Mango, *op. cit.*, 271–275, ill. 294. Тај аутор помиње је и у вези са солунским Светим апостолима, v. *ibid.*, ill. 302.



Сл. 4. Јужна кула, западна фасада



Сл. 5. Северна кула, западна фасада

је то пут ка подели фасаде на два водоравна поља. Сличан поступак види се на Богородици Памакаристос. У основи поступка јесте намера да се посебно обраде две површине исте фасаде.

Начин архитектонске обраде издвојених водоравних фасадних површина особеност је позновизантијске архитектуре исказана у остварењима у Цариграду. Представљена је на наведеним споменицима. Њима треба додати цркву Христа Хоре (Кахрије џамија). За пример се може узети и јужни параклис Богородице Памакаристос. Отвори и украсне нише распоређени су у три појаса, у чему се може видети престоничка традиција. Свака зона посебно је обрађена. Унутрашња структура само је делимично показана, и то испод куполе, тако што је прозорима и украсним нишама покривена површина која одговара простору испод куполе. Вертикално усаглашавање само је делимично, са више успеха изведено у највишој зони. На јужној и западној фасади Христа Хоре (јужног параклиса и западног предворја) ритмом украсних лукова обележен је ритам простора, али је пресудна била намера да се те површине обраде. Венац је постављен испод украсних лукова, а до њега сежу пиластри у облику колонета. Тако је пиластар, елемент структуре, добио украсну функцију. На који се начин наведена дела могу схватити као извори решења охридског егзонартекса?

Самостална обрада појасева или зона на фасадама без строге вертикалне усаглашености говори о оновременим схватањима својственим византијској престоници. Архитектонска обрада охридске спољне припрате није по замислима случајна. Израз је уметничких схватања по којима детаљ има самосталну сопствену вредност у оквиру целине.

О високом угледу охридског катедралног храма говори податак да деспот Оливер уграђује капелу посвећену светом Јовану у степенишну кулу.[25]

[25] Грозданов, *op. cit.*, 43–53; Schellewald, *op. cit.*, 186.

Охридска спољна припрата јесте велико дело архитектуре. Припада ограниченом низу непревазиђених остварења византијске архитектуре.

Претпоставке о постојању тремова уз цркву засноване су на изгледу зидова поред главног (западног), северног и јужног улаза у храм. О трему уз западни зид нартекса већ је било речи.[26] Шелевалдова закључује да је трем постојао и на јужној страни.[27] Чипан налази да су тремови постојали и на северној и на јужној страни.[28] Ти закључци о тремовима испред бочних улаза засновани су на разматрању остатака на зидовима храма. Поуздан суд подразумева даља археолошка истраживања. Намена бочних тремова могла је да буде једино заштита улаза. Археолошка истраживања треба да провере могућност постојања архиепископске палате уз храм, а коју је, у идеалном смислу, замислио Чипан, подстакнут сазнањима о грађевинама секуларне намене у цариградском манастиру Пантократора.

[26] Cf. *supra*.

[27] Schellewald, *op. cit.*, 34; Чипан, *op. cit.*, 88, и цртежи на стр. 96 и 97.

[28] Schellewald, *loc. cit.*; Чипан, *loc. cit.*

St. Sofia in Ohrid, Space, Structure, Forms. Sources

Vojislav Korać

This work comments in particular on studies dealing with the church of St. Sofia in Ohrid. Among them are the monographs of two authors, Barbara Maria Schellewald (*Die Arhitektur der Sophien Kirchen in Ohrid*, Bon 1986) and Boris Čipan (*Sveta Sofija, katedralen hram na ohridskata arhiepiskopija*, Skopje 1995). Special attention is devoted to the typological interpretation of St. Sofia, to its initial design as a triple-nave basilica with a dome at the centre. Insightful descriptions are given about the older monuments in the Byzantine capital, Constantinople.

Special attention is paid to the external architectonic workmanship. The western façade of St. Sofia demonstrates the features of Late Byzantine architecture, while the eastern façade directly reveals the triple-nave spatial design. That is why this article on St. Sofia contains sketches of the western and the eastern façades, illustrating the features of its architectonic specificities.

On the whole, the author presents St. Sofia in Ohrid as a unique work of architecture of the Byzantine region.

The Byzantine *Opus Sectile* Floor in the Katholikon of Iveron Monastery on Mount Athos*

Dimitrios A. Liakos

UDC 726.04:738.5].033(495.631)

The Byzantine opus sectile floor in the katholikon of Iveron monastery is one of the best preserved and most remarkable opus sectile floors in Athos, made as a pietre dure like most Athonite floors. Was constructed around the mid-11th century, probably by craftsmen from the Constantinople, as part of the "renovations" commissioned by George the Athonite during his highly creative office as abbot of the monastery (1045–1056).

Ἡ δὲ τοῦ ἐδάφους Θέα εἰς ζώων μορφὰς καὶ σχημάτων ἄλλας ἰδέας ταῖς πολυμόρφοις ψηφίσι διαμορφωθείσα θαυμαστήν τινὰ τοῦ τεχνίτου τὴν σοφίαν παρεστήσατο (*The view on the floor of animal forms and other patterns formed by tesserae of various shapes attests to the craftsman's admirable wisdom*). It was with these words that Patriarch Photios described in his 10th Speech of 864 the floor of the church of Our Lady of the Pharos, built within the imperial palace of Constantinople between the years 864–866.[1] This description reflects the impression that viewers got from the luxurious and richly decorated floor of an imperial church and gives an overview of the subjects and the quality of contemporary church floor decorations.

The floor of Byzantine churches, often referred to in texts as *πάτος*[2] [bottom] or *ἔδαφος*[3] [ground], lends itself to the development of a decorative vocabulary with a rich variety of subjects (human figures, animal themes, geometrical motifs etc.) in various combinations, while the layout of the compositions accentuates the architectural structure of the church.[4]

One widespread type of floor decoration in Byzantine times is *opus sectile*,[5] a technique known since the second century BC.[6] It involves cutting marble or other materials (e.g. glass) into human and animal shapes and floral or geometrical patterns and arranging or inlaying them over a background of different colour to create compositions on wall and floor surfaces or minor objectsof art.[7] In Greek bibliography an opus sectile floor is described as *μαρμαροθέτημα* [marble marquetry], although the term is limiting in terms of both the material and the version of the technique it specifies.[8]

In Roman and early-Christian times the technique coexisted with mosaic in floor construction.[9] After the seventh century, however, mosaic was used considerably less and opus sectile flourished in floor decoration during the mid- and late Byzantine periods;[10] by contrast, its use in wall decoration was limited.[11]

A main trait of opus sectile floors from the tenth century onwards is a preference for geometrical subjects, particularly circle motifs which can combine with other shapes or form chains, creating various combinations.[12] However, some floors are also decorated with other elements such as animal themes.[13] The decorative effect is achieved either by removing bands from a solid piece of marble and filling in the gaps between them with small pieces of multicoloured inlays (marquetry) or by laying bands and inlays directly onto a layer of mortar (pietre dure).[14] It is noted that these floors flourished greatly in Italy, where they are known as *cosmati*, after the name of the famous family of Italian marble craftsmen who worked on monuments in and around Rome in the twelfth century.[15]

---

* I extent my thanks to Dr. Ioannis Tavlakis, Head of the 10th Ephorate of Byzantine Antiquities, who urged me to take up this subject and to my friend and colleage Vangelis Maladakis for valuable discussions. Also, I extent my thanks to the brotherhood of Iveron Monastery, especially to the Holy Abbot father Nathanael and the secretary father Christophoros, for their hospitality and valuable help in my research and photographing of the floor.

1 V. Laourdas, *Φωτίου ομιλίαι*, Thessaloniki 1959 (Ελληνικά, Παράρτημα 12), 102. V. also V. Kydonopoulos, *Παρατηρήσεις στην ταύτιση του ναού της Θεοτόκου της 10ης Ομιλίας του πατριάρχου Φωτίου με το ναό της Θεοτόκου του Φάρου. Νέα στοιχεία υπέρ αυτής της ταύτισης*, Byzantina 23 (2002–2003) 143–153.

2 For the term in the description by Constantine Rhodios (tenth century) of the St. Apostles church in Constantinople (640–676) v. E. Legrand, *Description des oeuvres d'art et de l'église des Saints Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambique, par Constantin le Rhodien*, Revue des études grecques 9 (1896) 56.

3 The term appears in Procopius's description of the church of St John Theologos in Ephesus (*Περί κτισμάτων*). Cf. *Procopii Caesariensis opera omnia* IV, ed. J. Haury, G. Wirth, Leipzig 1964², V, α', 6

4 St. Pelekanidis, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδας, I, Νησιωτική Ελλάς*, Vyzantina Mnemeia 1 (1988) 13.

5 Cf. the exhaustive study by P. Assimakopoulou-Atzaka, *Η τεχνική* opus sectile *στην εντοίχια διακόσμηση. Συμβολή στη μελέτη της τεχνικής από τον 1ο μέχρι τον 9ο μ. Χ. αιώνα με βάση τα μνημεία και τα κείμενα*, Vyzantina Mnemeia 6 (1980).

6 Assimakopoulou-Atzaka, *Opus sectile*, 49.

7 On the definition and the variations of the technique v. *ibid.*, 3, 4.

8 Assimakopoulou-Atzaka, *Opus sectile*, 18.

9 On early Christian mosaic floors v. Pelekanidis, *Σύνταγμα*, passim; P. Assimakopoulou-Atzaka, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, II, Πελοπόννησος–Στερεά Ελλάδα*, Vyzantina Mnemeia 7 (1987).

10 N. Nikonanos, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από τον 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393. Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Athens 1997, 113, with bibliography.

11 Assimakopoulou-Atzaka, *Opus sectile*, 151, with bibliography.

12 *Ibid.*, 152.

13 V. for example the sections from the floor of the three-nave church at Kokkino Nero, Kissavos, with champlevé animal themes combined with opus sectile (Nikonanos, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, 111, tab. 53).

14 Assimakopoulou-Atzaka, *Opus sectile*, 152.

15 *Ibid.*, 152, 153. For the cosmati floors v., also, D. F. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980 (BAR International Series, 82); A. G. Guidobaldi, *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, Bollettino d' Arte 69 (1986) 57–72.

16 Assimakopoulou-Atzaka, *Opus sectile*, 157–161.

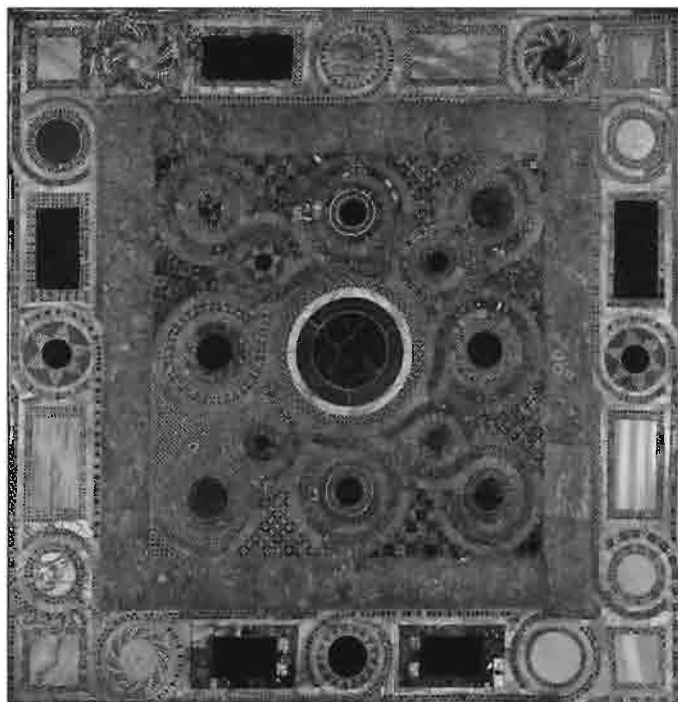


Fig. 1. Iveron Monastery. Katholikon. The opus sectile floor in the nave

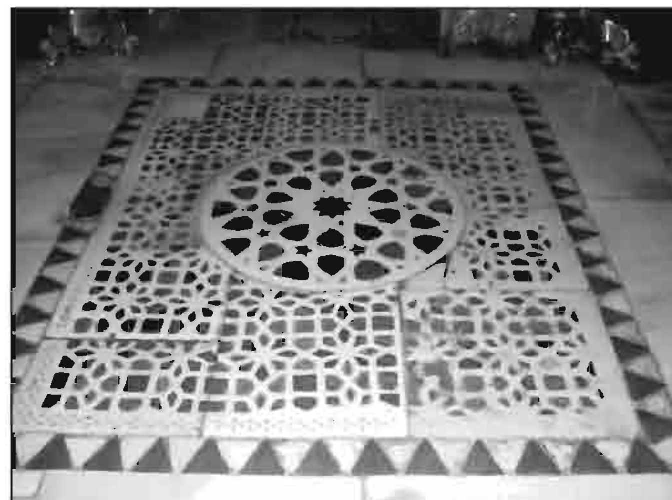


Fig. 2. Stavroniketa Monastery. Katholikon. General view of the floor in the nave

There are some particularly illuminating references in written sources on floors of the period from the eighth to the mid-tenth century, of which few specimens have survived, whereas the references about floor decorations in the centuries after that (eleventh–fourteenth century) are more sporadic.[16] This information complements the picture we have from surviving floors in various regions inside and outside the empire, dating from the tenth century onward. The most important examples include the floors of Desiatynna church in Kiev (ca. 996),[17] the katholikon of Ikossifinissa monastery on Mount Pangeon (ca. 1000),[18] Panaghia in Osios Loukas, Fokis (after 1033),[19] the katholikon of the Nea Moni on Chios (1043–1056),[20] St John the Baptist in Stoudiou monastery (after 1059),[21] the Assumption Church in Nicaea (eleventh century),[22] the church of Veljusa near Strumica (1080),[23] the southern church of Pantokrator monastery in Constantinople (first half of the twelfth century),[24] the three-nave church of Kokkino Nero, Kissavos (second half of the twelfth century),[25] the Taxiarchis of Messaria, Andros (1158),[26] the church of Zoodochos Pigi at Samari, Messenia (thirteenth century),[27] St Sophia of Nicaea (first half of the thirteenth century),[28] St Sophia at Trebizond (thirteenth century),[29] the church of Pantanassa in Philippias, Epirus (thirteenth century),[30] the katholikon of Mega Spelaion, Peloponnesus (thirteenth century)[31] and others. Floors from mid-Byzantine times can be found in the katholikon of Osios Meletios monastery on Mt Kithairon, the Peribleptos church of Politika in Euboea, the katholikon of Lechova, the Vlacherna of Arta, the Sagmata monastery, Panaghia of Krina, Chios, the katholikon of Monte Cassino monastery etc.[32]

Added to the above indicative list are the opus sectile floors from mid-Byzantine times that survive in several Athonite churches:[33] the katholika of the monasteries of

---

17 C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1974, 324; O. Z. Pevny, *Kievan Rus*, in: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixon, New York 1997, 288, № 193 (R. Ousterhout).

18 M. Kambouri, *Νέα στοιχεία από τη μεσοβυζαντινή φάση του καθολικού της μονής Εικοσιφοινίσσης*, Επιστημονική επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης 5 (1971) 138 sqq., ill. 2, 3.

19 P. Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου. Η διαμόρφωση του ναού Αθωνικού τύπου σε χορούς και λιτή στο Άγιον Όρος*, Αρχαιολογία 14 (1985) 71 and n. 42.

20 A. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios* I, Athens 1930, tab. 21; Ch. Bouras, *Η Νέα Μονή της Χίου. Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Athens 1981, 51; A. Missailidou, A. Kavvadia-Spondyli, *Παρατηρήσεις και συσχετισμοί στοιχείων στο καθολικό της Νέας Μονής Χίου*, Byzantina 25 (2005) fig. 1.

21 A. H. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, DOP 17 (1963) 339.

22 O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern*, Strasbourg 1903, 157–164, tab. VI, X, XI; Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin 1927, 14 sqq., tab. III, IV, X, XI; Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 71 and n. 46.

23 P. Miljković-Pepek, *Veljusa*, Skopje 1981, 141, ill. 25; Mylonas, *op. cit.*, 71 and n. 48.

24 A. Underwood, *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, DOP 9/10 (1956) 299–300, ill. 115–116; Megaw, *Notes*, 335–340; Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, University Park — London 1976, 88, ill. 10–25; Ph. Schweinfurth, *Der Mosaikfussboden der komnenischen Pantokratorkirche in Istanbul*, Archäologischer Anzeiger 1954, 253–260; Ch. Bouras, *Βυζαντινές "Αναγεννήσεις" και η αρχιτεκτονική του 11ου και 12ου αιώνος*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 5 (1966/1969) 259.

25 Nikonanos, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, 111–114.

26 A. Orlandos, *Βυζαντινά μνημεία της Άνδρου*, Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 8 (1955–1956) 17, ill. 8.

27 C. von Scheven-Christians, *Die Kirche der Zoodochos Pege die Samari in Messenien* (doctoral thesis), Wuppertal 1982, tab. 35–38.

28 Ch. Pinatsi, *The pavement of Hagia Sophia in Nicaea*, BZ 99/1 (2006) 119–126, pl. XIII–XVIII. For another opinion on the pavement's dating in eleventh century v. S. Eyice, *Two Mosaic Pavements from Bithynia*, DOP 17 (1963) 373–374, ill. 1, tab. 2–10.

29 S. Balance, *The Byzantine churches of Trebizond*, Anatolian Studies 10 (1960) 161–162; *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, ed. D. Talbot-Rice, Edinburg 1968, 83–87.

30 G. Vokotopoulos, *Παντάνασσα Φιλιππιάδος*, Athens 2007, 30–37.

31 Ch. Chotzakoglou, *Ein spatbyzantinisches Opus-Sectile-Paviment aus der Klosterkirche von Mega Spelaion, Peloponnes. Technik, Thematik und Symbolik*, in: *Wiener Byzantinistik und Neograzistik*. Beiträge zum Symposion vierzig Jahre Institut für Byzantinistik und Neogräzistik der Universität Wien im Gedenken an Herbert Hunger (Wien, 4.–7. Dezember 2002), Wien 2004, 99–131.

32 Kambouri, *Νέα στοιχεία*, 141–143.

33 Generally for the *opus sectile* floors in Athonite monasteries v. P. Mylonas, *Αθωνικά δάπεδα ναών και η συμβολή τους στη χρονολόγηση των μνημείων*, in: *Όγδοο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα 13, 14 και 15 Μαΐου 1988), Athens 1988, 71–72.

Vatopedi (late tenth — early eleventh century),[34] Great Lavra (1020–1060),[35] Chilandar (eleventh century),[36] Xenophontos (eleventh century),[37] Karakallou (eleventh century),[38] Iveron (mid-eleventh century), which we are discussing here (Fig. 1),[39] the main church of the Vatopedian Skete of Aghios Demetrios (eleventh century),[40] the chapel of St. Anargyroi in monastery of Vatopedi (eleventh century)[41] and the church of the Chilandarean small monastery of Agios Vassilios (eleventh century).[42] In these list we could add the parts of the *opus sectile* floor that survive in the katholikon from Zygou monastery, today out of the Mt Athos territory (eleventh cenruty).[43] Moreover, segments of an *opus sectile* floor from the late tenth or early eleventh century were found in the Monastery of Agiou Pavlou, possibly remnants of the floor of the monastery's first katholikon.[44] The floors in most Athonite churches follow the pietre dure version of *opus sectile*, while the marquetry technique is found in the surviving part of the floor of the Monastery of Agiou Pavlou.[45] Their decoration generally consists of compositions of geometrical motifs based on rectangular and circular shapes; Prof. Mylonas rightly described this as the 'classic' way, in contrast with the Comnenian decorativeness of twelfth century floors as typified by that of the southern church of Pantokrator monastery in Constantinople.[46]

Attempting a brief overview of the development of forms and decorations on Athonite floors in post-Byzantine times, and given the erratic representation of examples from all periods, we note the floor in the katholikon of Stavroniketa monastery, which must have been constructed between 1540–1545 as part of the refurbishment work commissioned by Patriarch Ieremias I.[47] The incisions made in the central section form a simple geometrical decoration on the marble surface (a broad stylised rodax surrounded by alternating zones of radial and square motifs, a zone of triangular decorations, etc.) and are filled with marble inlays or lead (Fig. 2). This decoration of Islamic inspiration forms part of

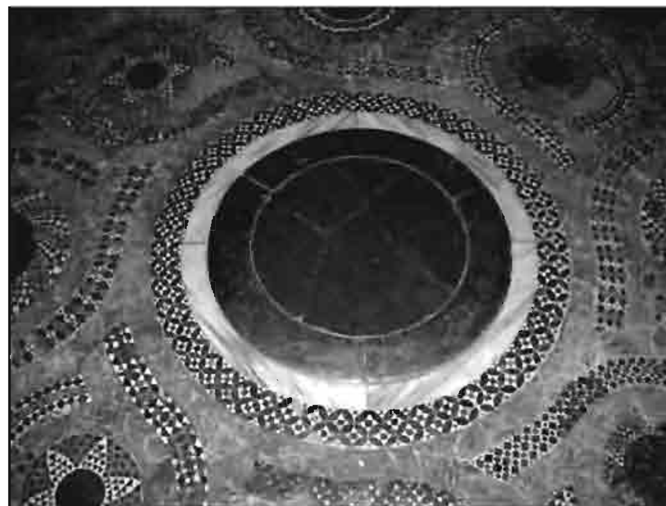


Fig. 3. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the central part with omphalion of the floor in the nave

the period's prevailing artistic trends, and similar themes can be found in other art forms such as marble[48] and wood sculpture.[49]

In the eighteenth and nineteenth century the surviving Byzantine tradition is evident on the floor of the katholikon of Xeropotamou monastery (1762–1763), where the form and the overall layout of geometrical compositions recall the aforementioned Byzantine floors in Athonite katholika (Chilandar, Vatopedi etc.).[50] An entirely different picture is presented by another group of simple floors made of marble slabs, with no artistic pretentions and usually only decorated with a two-headed eagle in relief — a theme with both national and religious significance for Greeks in the years under Ottoman rule.[51] Typical examples of this type are found in the

[34] St. Mamaloukos, *Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και αρχιτεκτονική* (doctoral thesis), Athens 2001, 39–43, 53–54, 72–73. For another opinion on the floor's dating in the first decades of the 14th century, v. Dj. Bošković, *De nouveau sur le construction du catholicon de Chilandar*, Hilandarski zbornik 7 (1989) 96.

[35] L. Mylonas, *L'architecture de Mont-Athos*, Thesaurismata 2 (1963) 40, ill. 2; idem, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite*, Cahiers archéologiques 32 (1984) 93 (ill. 5), 104. According to Bošković (*De nouveau sur le construction*, 96), the floor dates in the first decades of the fourteenth century.

[36] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 71; P. Mylonas, *Remarques architecturales sur le catholicon de Chilandar. La formation grandualle du catholicon à absides laterales on chœurs et a liti au Mont Athos*, Hilandarski zbornik 6 (1986) 13–19; Dj. Bošković (*De nouveau sur le construction*), 96, dates the floor in the first decades of the fourteenth century. Also v. D. Bogdanović, V. J. Djurić, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1997², 74.

[37] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 71. Dj. Bošković (*De nouveau sur le construction*, 96) dates the floor in the first decades of the fourteenth century.

[38] Unpublished.

[39] P. Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Ιβήρων*, in: *Πέμπτο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης.* Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα 7, 8 και 9 Ιουνίου 1985), Athens 1985, 66; idem, *Notice sur le catholicon d'Iviron*, in: *Actes d'Iviron*, I, ed. J. Lefort, N. Oikonomidès, D. Papachryssanthou, H. Métrévéli, Paris 1985, 64. For another opinion on the date of *opus sectile* floor in the first decades of the fourteenth century v. Bošković, *De nouveau sur le construction*, 96.

[40] F. Hatziantoniou, *Το κυριακό της βατοπεδινής σκήτης του Αγίου Δημητρίου*, in: *Ιερά Μονή Βατοπεδίου. Ιστορία και Τέχνη*, Athens 1999, 172, 179 (ill. 2); Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 70 (ill. 13.9), 71.

[41] On the floor on the chapel of St. Anargyroi there are some parts from at least three different opus sectile pavements (eleventh century) in second use (unpublished). Another part of an opus sectile floor is placed in second use in the podium on the fountain of the same monastery (unpublished).

[42] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 71.

[43] For the opus sectile floors in the katholikon of the Zygou monastery v. the briefly mention of I. A. Papaggelos, *Η Αθωνική μονή Ζυγού*, Thessaloniki 2005, 29–31. Due to similarity to the pattern of floors in narthex and north chapel, I consider that those can date in first half of eleventh century. Papangelos (*ibid.*) supports that the floors in narthex and north chapel date in mid-eleventh and first half of eleventh century respectively.

[44] I. Tavlakis, *Νέα ευρήματα από το αρχαίο καθολικό της μονής Αγίου Παύλου (10ος–11ος αι.)*, in: *Η Δεκάτη. Ενημερωτική έκδοση έργου της 10ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων για τις χριστιανικές αρχαιότητες της Χαλκιδικής και του Αγίου Όρους* 1, 2003–2004, 44–47.

[45] *Ibid.*

[46] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 71. About the floor of the church of Pantokratoros monastery v. *ibid.*, n. 24.

[47] On the church floor v. *Ιερά Μονή Σταυρονικήτα*, Mount Athos 1998, 70; N. Charkiolakis, *Παράδοση και εξέλιξη στην αρχιτεκτονική της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Mount Athos 1999, 41. On the repair work by Patriarch Ieremias I v. *ibid.*, 22.

[48] D. Liakos, *Ο γλυπτός διάκοσμος σε κρήνες και φιάλες των αγιορειτικών μονών*, Byzantina 26 (2006) 349.

[49] Cf. for instance the wooden ceiling of the katholikon in Vitouma monastery: S. Voyatzis, *Η μονή Βητουμά στα Τρίκαλα Θεσσαλίας*, in: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 5, Athens 1998, 42, ill. 8.

[50] M. B. Polyviou, *Το καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, Athens 1999, 106–107.

[51] On the theme of the two-headed eagle and its meaning in post--Byzantine art v. D. Liakos, *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους* (doctoral thesis), vol. A, Thessaloniki 2000, 105–107 (with prior bibliography). Also, cf. N. A. Bees, *Zum Thema der Darstellung des zweiköpfigen Adlers bei den Byzantinern*, Repertorium für Kunstwissenschaft 35 (1912) 321–330;

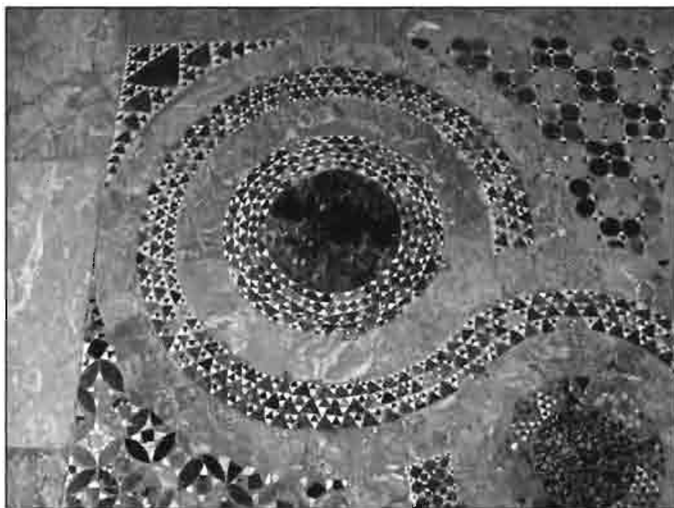


Fig. 4. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

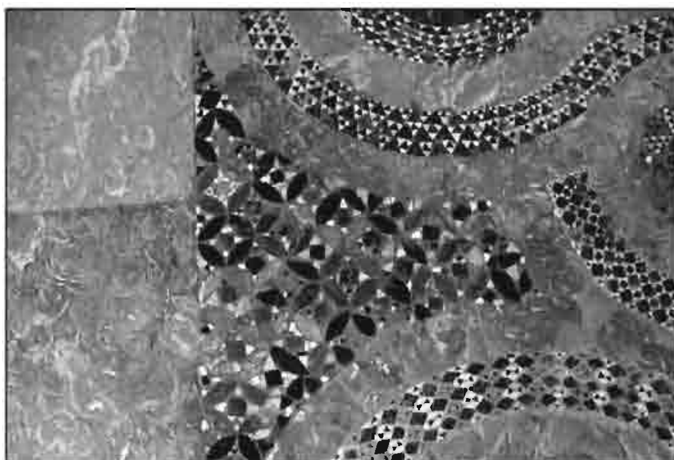


Fig. 5. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

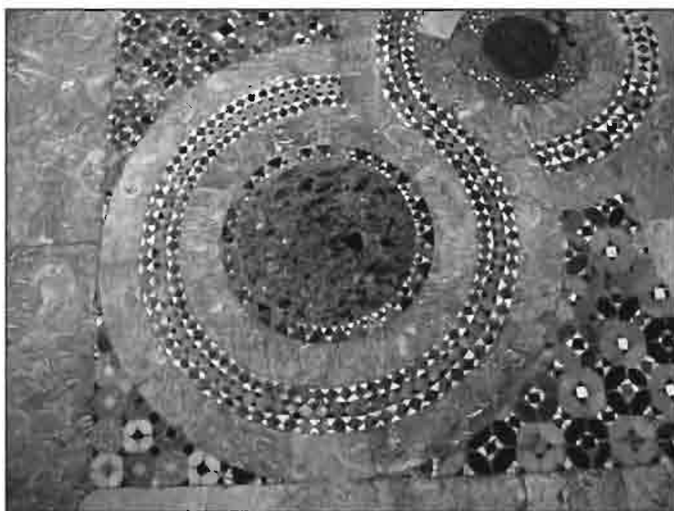


Fig. 6. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

chapel of Panaghia Portaitissa of Iveron Monastery (1785),[52] the chapel of St Andreas in Vatopedi Monastery (1788)[53] (Fig. 3) and the exonarthex of the katholikon in the same monastery (second half of the eighteenth century).[54]

The floor of the katholikon of Iveron monastery with its *various exquisite and splendid marbles διάφορα (λαμπρά και πανθαύμαστα μάρμαρα)*, as described by Ioannis Komnenos,[55] is one of the best preserved and most remarkable opus sectile floors in Athos, made as a pietre dure like

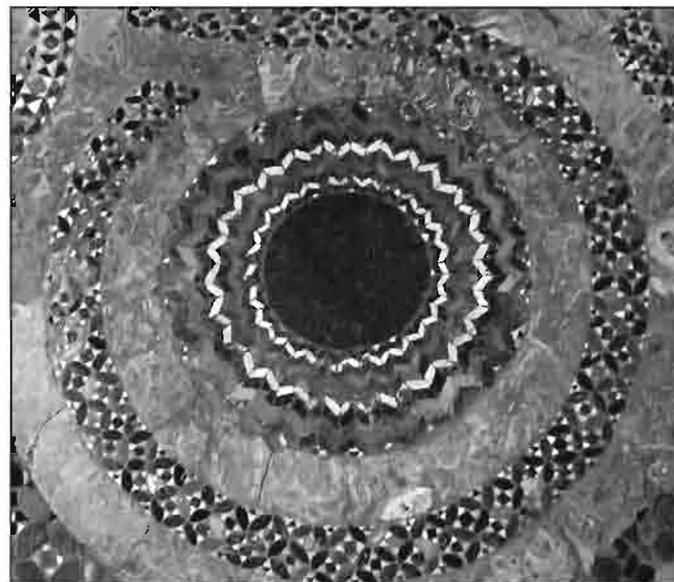


Fig. 7. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

most Athonite floors. It is preserved in the nave under discussion, the lite and the chapel of St Nicholas.[56]

The floor consists of individual compositions fully harmonised into a whole. The decorative composition is largely determined by the shape of the space and the positions of the structural elements of the church.[57] The central part of the floor in the nave, defined by the four pillars, is the most impressive in terms of the density of the composition and its many colours. As usual in that time,[58] the composition is made up of basic geometrical shapes (circle, square, rectangle) together with secondary motifs (star shapes, firewhirls etc.) in balanced, harmonious combinations. The basic principle lies in surrounding the central *omphalion*[59] with three zones: intertwined circular *diachora*, segments (first zone), a simple band of rectangular pieces of marble (second zone) and alternating circular, rectangular and square *diachora* intertwined with one another (third zone). There is a characteristic chromatic contrast between the red marble that dominates over most of the composition and the white colour of the outer zone.

Central omphalion — first zone

The centre of the composition (Fig. 3) is taken up by a circular omphalion of red marble, surrounded by a copper ring with the engraved inscription, in capital letters, ΕΓΩ ΣΤΕΡΕΩΣΑ ΤΟΥΣ ΣΤΥΛΟΥΣ ΑΥΤΗΣ · ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΙΩΝΑ ΟΥ ΣΑΛΕΥΘΗΣΕΤΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΟΝΑΧΟΣ · Ο ΙΒΗΡ ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ,[60] which copies

G. Jacobi, *L'aquila bicephala dei Paleologhi nella tradizione artistica e poetica neoellenica*, Studi bizantini e neoellenici VIII (1953) 151–161.

[52] Liakos, *Λιθανάγλυφα*, 42.

[53] Ch. Chilas, *Το παρεκκλήσι του Αγίου Ανδρέα στη Μονή Βατοπαιδίου*, in: *Εκκλησίες στη Ελλάδα μετά την Άλωση* 3, Athens 1989, 70, ill. 13; Liakos, *Λιθανάγλυφα*, 43.

[54] Liakos, *Λιθανάγλυφα*, 43; Mamaloukos, *Το καθολικό*, ill. 418.

[55] Ioannis Komnenos, *Προσκυνητάριον του Αγίου Όρους του Άθωνος*, Mount Athos 1984[8], 62.

[56] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Ιβήρων*, 66.

[57] V. also the floor of the katholikon in Vatopedi Monastery (Mamaloukos, *Το καθολικό,* 39).

[58] Assimakopoulou-Atzaka, *Opus sectile*, 152–153.

[59] On the *omphalion* and its meaning v. infra.

[60] "I erected these columns and they shall not be shaken by time. George the Iberian, monk and founder", v. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie*, Paris 1904, 70, № 231.

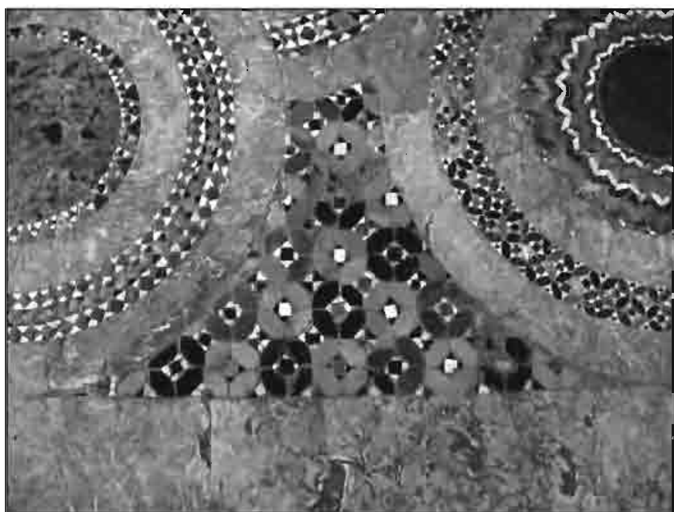


Fig. 8. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

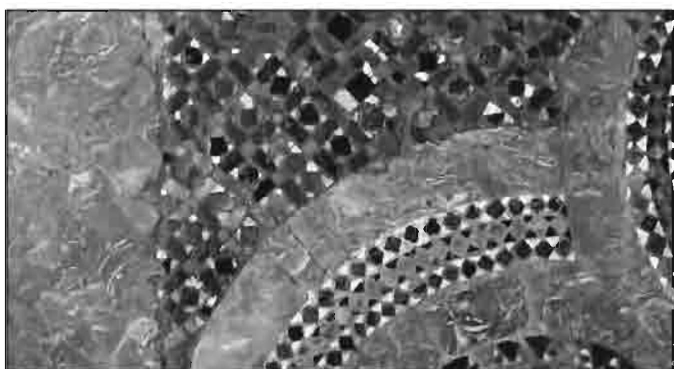


Fig. 9. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

phrases from psalms.[61] The copper ring is surrounded by a band of white marble with grey veins and a band with an inlaid ornamentation of consecutive circles formed by four almond-shaped pieces of red or green — and more rarely yellow ochre — marble. A square piece of red or green marble is placed at the centre of the circles. The four combined curvilinear/rectilinear triangles formed in between the almond-shaped elements and the central square are filled with pieces of white or yellow ochre marble. The combined triangles between the circles are filled with a central triangular piece of green marble surrounded by three triangular pieces of white marble.

The central omphalion is surrounded by a three-part band which is braided, under the system of seric wheels,[62] around twelve circular segments of different sizes. This three-part band is made up of two strips of red marble with light-coloured veins that flank another strip with inlaid ornaments.

The decoration of this band comprises a variety of compositions. In some parts the ornament is the same as that of the band around the central omphalion, albeit in different colours.

In other parts (Fig. 4) the ornament comprise a triple row of triangular pieces of marble in various hues (light red, green, black, yellow ochre). The triangular spaces among them are filled with a smaller triangular piece of marble in the same hue, while the gaps are also filled with triangular pieces of white marble.

The anonymous floor craftsman's ease of 'playing around' with shapes allows him to vary this composition, replacing the triangular ornaments for square ones. Thus in another section of this band the main ornament is a triple row of square pieces of green, red and yellow ochre marble placed along the diagonal. The spaces in between are filled with triangular pieces of white and green marble.

In a more analytical decorative approach, square pieces of green and red marble are placed in rows along the diagonal. The spaces in between are filled with a central square or triangular piece of green or red marble surrounded by triangular pieces of white marble.

In another section of the opus sectile band the main ornamentation is based on alternating rectangular and square *diachora*. The alternating segments comprise either a central square piece green or red marble — diagonally placed and surrounded by triangular marble pieces, mainly white and occasionally yellow ochre — or four meshed triangles of white, black, red and green marble.

In a more complex fashion, the main decorative element is a triple row of diamond-shaped pieces green or red marble (Fig. 5). The diamond-shaped spaces formed among them are filled with two diamond-shaped and two triangular pieces of yellow ochre or white marble which enclose smaller triangular pieces of black marble to create a chromatic contrast. On the outer sides of the band, the spaces between the diamond-shaped ornaments are filled with simpler compositions of a central triangular piece of black marble surrounded by triangular pieces white marble.

The circular *diachora* that frame the central omphalion and around which the three-part band is braided are filled with disks of green and red marble.

The marble disks are surrounded by bands whose inlaid decorations generally follow the same themes as the band that is braided around them. Thus there are matched triangular or square pieces of green or red marble laid out in rows, with the triangles between them filled by triangular pieces of marble, mainly white but also black, green or red (Fig. 6).

One form of simple opus sectile decoration on the bands around the disks is with triangular pieces of marble in various colours (yellow ochre, white, black, green, red) arranged into zones. The spaces that emerge between them are sometimes filled by a central triangular piece of marble, usually green and more rarely black or red, surrounded by three triangular pieces of white marble. The filling of certain points of these in-between spaces with larger triangular pieces of marble is probably due to some late repair work.

The four smaller disks are surrounded by star-shaped ornaments formed by zones of triangular pieces of green, red and white marble arranged alternately in a pyramidal layout. The triangular spaces around the stars are also filled with triangular pieces of marble, albeit in other colours, green and yellow ochre, to make a contrast.

Two circular *diachora* carry a characteristic ornament of nine crooked lines made of pieces of green, red, yellow ochre and white marble cut to an oblique parallelogram shape (Fig. 7).

The spaces between the circular *diachora* that surround the central omphalion are also filled with opus sectile decorations. Again, some basic motifs are repeated, such as the serially arranged circles of almond-shaped pieces of

---

[61] Psalm 74, 4 ("I bear up the pillars of it"), Psalm 111, 6 ("It shall not be moved forever and ever").

[62] On seric wheels, their origin and symbolism v. Th. Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Athens 1988, 107–108.

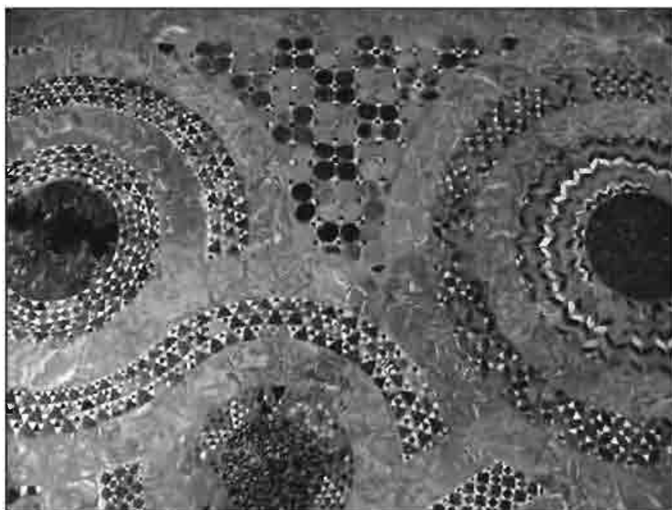


Fig. 10. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

marble that surround a square central piece and four combined curvilinear/rectilinear triangles around it (Fig. 8), or the rows of triangular pieces of marble in various chromatic combinations.

There is also a pattern of serially arranged and diagonally placed square motifs made of rectangular pieces of green, black and red marble which surround square pieces of the same hues, also diagonally placed, while the triangular spaces formed between the rectangular pieces and the square they surround are filled with white marble (Fig. 9).

Finally, in some areas the spaces between the circular *diachora* around the central omphalion are decorated by polygonal pieces of red, yellow ochre and black marble, arranged in fours of the same colour to form simple four-leaf ornaments (Fig. 10).

Second zone

The second zone is simple, consisting of rectangular slabs of red marble with light-coloured veins.

Third zone

The third zone of the frame comprises alternating circular, rectangular and square *diachora* filled with red, green and white marble with multicolour veins. These *diachora* are meshed in the seric-wheel fashion with a three-part band whose two strips of white marble with grey veins flank a band with opus sectile ornamentation, as in the first zone that frames the central omphalion (Fig. 11).

The decoration of this band and the band that surrounds the circular, rectangular and square *diachora*, follows the same principles as regards the layout of the composition and the form of the ornaments. The themes are largely the same as in the first zone around the central omphalion (star shapes, consecutive circles, triangles and squares in rows, etc.), with any differences serving to add liveliness and prevent the overall design from being monotonous. In this spirit, the craftsman's inventiveness added one more theme, the firewhirl,[63] as a frame around some circular *diachora.* This results from a curvilinear arrangement of chromatically uniform zones made of triangular pieces of white, red and black marble.

The circular, rectangular and square *diachora* are filled with marble — white with grey veins; green and red. Some repair work carried out at an unknown time due to wear in the original band decoration around two rectangular *diachora* is shown by the insertion of larger pieces of white, red and green marble, but it does not detract from the harmony of the composition. Besides, more repairs can be seen in other parts of the floor and are perfectly justified given the normal wear caused by daily use over the long history of the church.

This rigorously structured composition at the centre of the floor in the main church is surrounded by simpler and looser layouts in both the same space and the other parts of the katholikon; they consist mainly of rectangular sections of white or red marble surrounded by bands with opus sectile ornamentation which repeats forms and patterns similar to those in the central part of the floor. For instance, around a rectangular *diachoron* with slabs of red marble we find rows of diamond-shaped pieces of red, yellow ochre, green and black marble, the gaps of which are filled by small triangular pieces of marble — mainly white, but also black or red. In another floor section, the inlaid band is decorated by two rows of diagonally arranged square pieces of black marble. The gaps in between are filled with square or triangular pieces of mainly black marble surrounded by triangular pieces of white marble.

The floor of the katholikon of Iveron monastery was constructed around the mid-eleventh century,[64] as part of the "renovations" commissioned by George the Athonite during his highly creative office as abbot of the monastery (1045–1056).[65] The fact that the floor rises to cover a large part of the pillars' tiles leads to the conclusion that it was laid on top of an earlier floor. The *founder* George cited in the inscription on the copper ring around the central omphalion[66] is most probably George I, who carried out renovations to the katholikon as its abbot between 1019–1029. Indeed, it has been claimed that the inscription which commemorates the repair works under George I is more recent than the floor and may date from the second half of the eleventh century, a time when his memory was strongly revered in the monastery. However, it remains unclear whether this is the original inscription or a later copy.[67]

As regards the decorative composition of the central part of the floor, we can recognise a reworked version of the theme of "five loaves" (Fig. 12) or the *pentaomphalon* of Byzantine texts, which was usual in floors from that era.[68] The theme is associated with the miracle of the multiplied loaves of bread on the Sea of Tiberias;[69] another view is that it represents the plan of an inscribed cross-in-square five-domed church whose *mesomphalon* lies directly under the central dome with the image of Pantocrator so as to emphasise the correspondence between earthly and celestial world.[70] In the Iveron floor the variation — or, better, the evolution — of the five-loaf theme into a more complex form attests to the artistic liberty of the craftsmen and helps to shed all symbolism and acquire a purely decorative function.

63 On the origin and the symbolism of this motif v. Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι*, 111–112.

64 Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Ιβήρων*, 66.

65 On the life of George the Athonite v. P. Peeters, *Histoires monastiques georgiennes,* Analecta Bollandiana 36–37 (1917–1919) 69–159 (Latin translation of the Georgian biography).

66 On this v. n. 60.

67 Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Ιβήρων*, 66–67; *Actes d'Iviron* I, 62. On the work of George I v. M. Matchkhaneli, *La Vie grecque de Jean, Euthyme et Georges les Athonites*, Tbilisi 1982, 47–67.

68 G. A. Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Athens 1980[2], 130, n. 124.

69 John 6, 11.

70 Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 130.

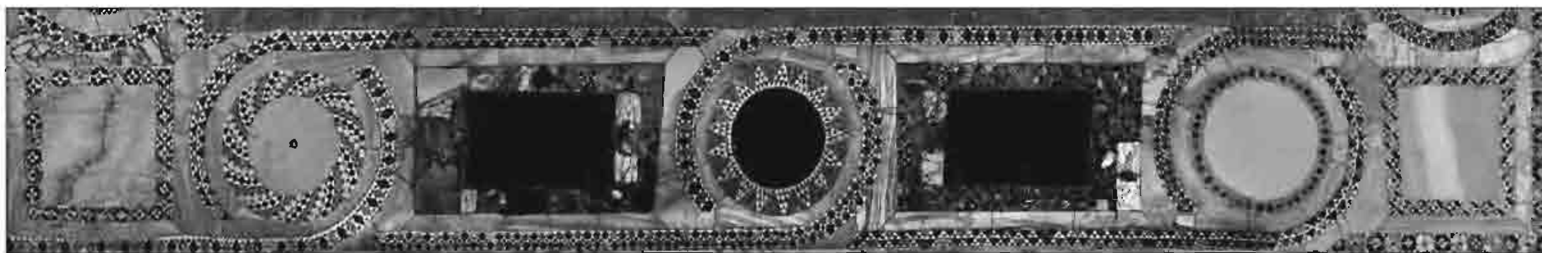


Fig. 11. Iveron Monastery. Katholikon. Detail of the floor in the nave

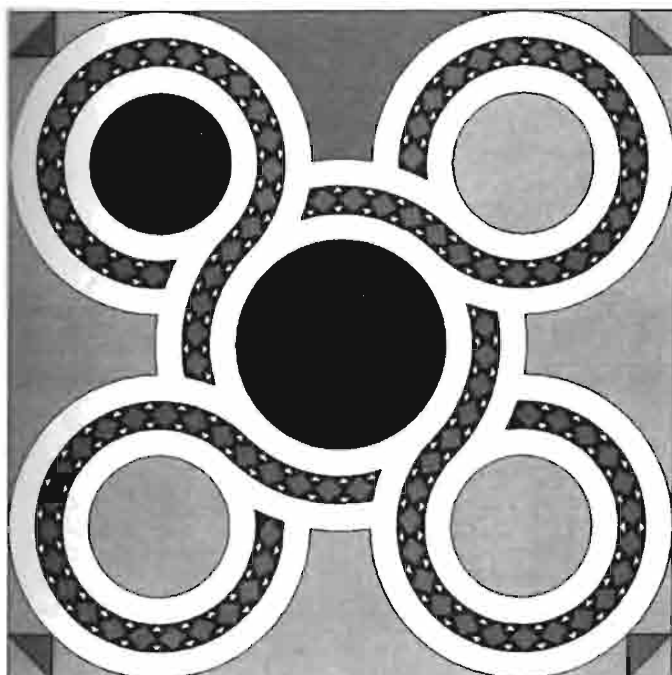


Fig. 12. Vatopedi Monastery. Katholikon. The theme of "five loaves" on the floor (after Mamaloukos, Το καθολικό, drawing 25.3γ)

Moreover, the resultant dynamic and impressive composition corroborates the written sources which liken the floors of this kind with fields in bloom.[71]

A central omphalion framed by three-part bands that intertwine and enclose circular *diachora* is a pattern that appears on various other floors on Mt Athos, as in the katholikon of Chilandar,[72] combined with other themes such as the heart-shaped sections in the main church of the Vatopedian Skete of St. Demetrios.[73] It also has many parallels in contemporary sculpture.[74] The broad zone of alternating, intertwined circular, rectangular and square *diachora* can be seen also on the katholikon floors of Chilandar[75] and Vatopedi,[76] while the varied ornaments of the opus sectile bands around the central omphalion and the other geometrical *diachora* can be found, identical or in variations, on Athonian floors such as that of the katholikon of Vatopedi.[77]

The central omphalion of red marble is what attracts the viewer's gaze, being larger and triply delineated by the copper ring with the inscription, the zone of white marble and the opus sectile band. All this points to its significance as the centre of the church – what the texts call *mesonaon*[78] – and recalls the *Omphalos of the Earth* in Delphi or Jerusalem.[79] The use of red marble points to the *purple omphalion* in the accounts of Constantine VII Porphyrogennetos, on which stood the emperor in certain official ceremonies (Epiphany, Pentecost etc).[80] Thus highlights its special liturgical and ritualistic function as attested to by the Russian pilgrim and later Archbishop of Novgorod Antony's description (ca. 1200) of St. Sophia in Constantinople: "in St. Sophia, to the right of the altar, there is some red marble on which a throne is placed. It is on that throne that the emperor is crowned. And that part is surrounded by copper so that no one can step on it".[81]

It has been claimed that this special use of the omphalion at the centre of the church alluded to the idea of an imaginary axis that goes through that point to join the sky (dome) with the earth (floor), recalling the familiar symbol of the archetypal image of *Axis Mundi*.[82] This serves to make clear the correspondence between the worlds of the sky and the earth; in daily religious practice, the same meaning is conveyed by the fact that this is the point where the Sacraments are held (Baptism, Matrimony) that are associated with the descent of Divine Grace, i.e. with the communion between celestial and earthly world.[83]

In post-Byzantine period I believe that the symbolism of the omphalion in Byzantine churches focuses on the two-headed eagle, a frequently represented theme on church floors albeit with a different content, as a national and religious symbol associated with the hope for the liberation of the Greek Nation and the resurrection of the lost empire.[84]

The composition of the floor of Iveron, with its dense pattern of geometrical themes, the variety of motifs in the opus sectile bands and its variety of colours, probably makes it the most impressive Athonite floor, of an exquisite

---

[71] Kambouri, *Νέα στοιχεία*, 141.

[72] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 70, ill. 13.6.

[73] Mylonas, *op. cit.*, 70, ill. 13.9, 71; Hatziantoniou, *Το κυριακό*, 172.

[74] Cf. Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι*, tab. 59; idem, *Τα βυζαντινά γλυπτά του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου*, Thessaloniki 2001, 42, ill. 47.

[75] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 70, ill. 13. 1; Mylonas, *Remarques architecturales*, 18, ill. 7.

[76] Mamaloukos, *Το καθολικό*, fig. 25.3β and ill. 147, 148.

[77] *Ibid.*, fig. 25.2α and ill. 152.

[78] E. M. Antoniadou, *Έκφρασις της Αγίας Σοφίας* 2, Athens 1908, 38.

[79] Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 128. *Omphalion* is the diminutive of *omphalos*, cf. W. Tronzo, *Shield, cross and meadow in the opus sectile pavements of Byzantium, Southern Italy, Rome and Sicily*, in: *Ο Ιταλιώτης Ελληνισμός: από τον Ζ' στον ΙΒ' αιώνα. Μνήμη Νίκου Παναγιωτάκη*, Athens 2001, 243.

[80] Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 128; W. Tronzo, *Shield, cross*, 243

[81] Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 129; P. Schreiner, *Omphalion und Rota Porphyretica. Zum Kaiserzeremoniell in Konstantinopel und Rom*, in: *Byzance et les Slaves: études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, 401, supported that the opinion of the Antony of Novgorod must be incorrect, because the Emperor's coronation, as the sources point, was performed on the ambo of the church. Cf., also, Tronzo, *Shield, cross*, 243. The omphalion of St Sophia in Constantinople, as those of St Sophia in Nicaea and St Sophia at Trebizond, is formed by a central circle, surrounded by smaller circles, v. Pinatsi, *The pavement*, 124, n. 42. According to Tronzo (*Shield, cross*, 241–260), this arrangement implies the shield, a symbol of Emperor.

[82] Prokopiou, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 130–131.

[83] *Ibid.*, 130.

[84] Liakos, *Λιθανάγλυφα*, 105–106.

aesthetic and quality which cannot be compared to any other. The sophisticated composition in comparison with other Athonite floors, where the treatment of ornamental themes is simpler, comes to reinforce Prof. Mylonas's dating of the floor around the mid-eleventh century.[85] Moreover, given the connections of George the Athonite with Constantinople and the imperial court,[86] it seems highly probable that the floor was constructed by craftsmen from the Byzantine capital who were experienced in projects of that scale. This hypothesis is supported by the meticulous, high-quality work which points to an imperial workshop.[87]

The aesthetic outcome of the ornamental composition of the floor of Iveron monastery, unique and of incomparable artistic merit, is summarised in two main principles: harmony and inner motion. The latter is achieved through the dense and varied range of themes, the carefully studied combinations of motifs and the alternating colours. In this way, and within the atmosphere of mystagogy, the floor is in total harmony with the spiritual alertness of monks and worshippers during the administration of the Sacraments, which is meant as a spiritual ascent towards God, i.e. as the incessant course which culminates in the Last Judgment and condenses the entire essence of Orthodox Christian thought.

[85] Mylonas, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Ιβήρων*, 66.

[86] D. Papachrysanthou, *Ο Αθωνικός μοναχισμός. Αρχές και οργάνωση*, Athens 2004, 232. On the life of George the Athonian v. n. 65.

[87] For the opinion of Dj. Bošković on the dating of the Iveron floor and the floor of all the rest monasteries as well (Great Lavra, Vatopedi, Xenophontos, Chilandar) in first decades of the fourteenth century v. notes 34–37.

Византијски под *opus sectile* у католикону манастира Ивирона на Атосу

Димитриос А. Лијакос

Под католикона манастира Ивирона, један од најбоље сачуваних и највреднијих подова *opus sectile* на Атосу, изведен је у техници *pietre dure*, као и већина подова у светогорским црквама. Сачуван је у наосу, припрати и капели Светог Николе. Састоји се од појединачних композиција, складно обједињених и уравнотежених. Декоративну целину у великој мери одредили су облик простора и положај грађевинских елемената цркве. Средишњи део пода у наосу, дефинисан помоћу четири стубца, најимпресивнији је у погледу густине композиције и бројности употребљених боја. Као што је било уобичајено у то време, чине га основни геометријски облици (круг, квадрат, правоугаоник) и секундарни мотиви (звездолики мотиви, ватрени стубови итд.). Средишњи омфалион окружују три зоне, а особен хроматски контраст остварен је употребом црвеног мермера — који доминира у композицији — и беле боје у спољашњој зони.

Под је настао око средине XI века, као део обнове коју је предузео Георгије Атонит док је обављао службу манастирског игумана (1045–1056). Штавише, с обзиром на његове везе са Цариградом и царским двором, чини се вероватним да су под ивиронског католикона извели цариградски мајстори, који су били искусни у подухватима таквог обима. У прилог тој претпоставци говори и минуциозан, висококвалитетан рад, који указује на царску радионицу.

Украсну композицију пода ивиронског манастира, јединствену и од неупоредиве уметничке вредности, као основни принцип обележава хармонија. С друге стране, разноврсношћу тема и пажљивим одабиром комбинација мотива и боја остварено је начело унутрашњег покрета. На тај начин изглед пода усклађен је са општом атмосфером мистагогије, с духовном будношћу монаха и верника током евхаристије, која је замишљена као духовно успињање према Богу, то јест као непрекинути ток с врхунцем у Страшном суду, што сажима читаву суштину православне хришћанске мисли.

Du don surnaturel de la couronne: images et interprétations

Tania Kambourova

Pour Jorge, Alexis et Alicia

UDC 75.046.3.033.2:316.662.4-058.12

Le don surnaturel de la couronne est analysé en fonction des occurrences textuelles et figuratives, replacé dans leur contexte historique. Partant d'une approche anthropologique du don, les rapports manifestés entre les acteurs présents dans le texte et/ou dans l'image trouvent leur valeur sémantique explicitée. Sémantiquement et figurativement, la représentation de la couronne varie à travers les siècles. Ainsi, le geste du don de la couronne résume tantôt une ambivalence entre pouvoir et sacrifice, tantôt une idée d'universalité du pouvoir, tantôt encore une idée de triomphe et d'immortalité, mais toujours la délégation surnaturelle d'une grâce.

Des mots pour le dire, des images pour le montrer. Le rapport entre Dieu et l'empereur se matérialise par le don de la couronne. Comme nous allons le voir, le couronnement de l'empereur est souvent présenté comme don. Théoriquement, l'empereur reçoit sa couronne en tant que l'élu de Dieu et cela entraîne une série d'obligations pour lui. Le présent article se donne pour objectif d'analyser les occurrences du don surnaturel de la couronne dans les images médiévales (byzantino-slaves mais aussi occidentales, verbales, mais aussi figuratives) à travers le sens que certains textes leur concèdent, tout en les replaçant dans leur contexte historique et événementiel. La couronne est-elle uniquement un symbole de pouvoir et sa réception — une délégation surnaturelle de l'autorité sur les sujets de l'empire? Qu'entraîne comme obligation(s) ce don? Quel rapport instaure-t-il entre le donateur et le donataire? Le pouvoir peut-il, en effet, être considéré comme don?

La méthode interdisciplinaire qui implique l'utilisation des résultats de la recherche sur le don en anthropologie et en sociologie enrichit mon approche historique de la problématique. En effet, du point de vue méthodologique, je retiens comme caractéristiques essentielles du don son caractère ambivalent, à la fois libre et contraint, intéressé et désintéressé, créant une hiérarchie sociale, notamment lorsqu'on n'a pas la possibilité de rendre autant qu'on a reçu. Le don peut aussi être asymétrique par sa capacité de créer et d'entretenir précisément cette hiérarchie, mais sans dévaluer le donataire, tout en élevant le donateur. En tout cas, c'est un «phénomène social total», pour reprendre l'expression de Marcel Mauss, qui se retrouve à tous les niveaux de la société en instaurant une triple obligation — celle de donner, recevoir et rendre.[1] De plus, il faut souligner qu'avec l'avènement du christianisme, une inversion s'est produite dans la logique du don. Alors que dans le judaïsme et le paganisme, l'homme pouvait offrir un sacrifice pour apaiser Dieu, ou solliciter une faveur, avec le christianisme Dieu est devenu le donateur premier. Le don humain ne pouvant l'égaler, l'homme se trouve en position de subordination par rapport à lui et tout don venant de sa part n'est qu'un don en retour. Précisons un dernier point: pour analyser cette *relation* d'échanges, Dieu est ici considéré comme un *acteur social* — le plus haut placé hiérarchiquement, et son historisation le situe dans un contexte d'interaction particulier à l'époque.[2]

Ces postulats sont nécessaires pour mon analyse des images de don pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ils expliquent un rapport figuré en image. Ensuite, ils vont plus loin en installant un lien hiérarchique entre les personnages représentés. Et finalement, ils donnent un sémantisme bien défini au phénomène manifesté, aux dons matériels et immatériels *échangés*. On suppose donc que les images *rendent compte* de la manière particulière à cette époque de penser le pouvoir — son origine et les obligations qu'il crée. Elles deviennent ce médium nécessaire pour la communication entre Ciel et Terre, entre les hommes et Dieu.[3] Seulement, avant que les images soient *autorisées* à manifester ses rapports, c'est-à-dire avant l'installation de leur culte au IX[e] siècle, les textes des auteurs Chrétiens donnaient déjà leur

[1] Nous n'allons pas entrer ici dans les débats actuels concernant le don. On notera seulement que par la lecture réductionniste des structuralistes (et notamment celle dans la préface même de *l'Essai* de Marcel Mauss sur le don, rédigée par Lévi-Strauss), le don est devenu presque synonyme d'échange et de réciprocité, réduit à un échange simultané (critiqué par Bourdieu) et compris comme ayant nécessairement besoin d'un donateur et donataire concrets (les extrémités comme les appelle Marion dans sa critique de Mauss et de la réciprocité). Godelier, quant à lui, insiste sur le paradoxe de donner en retenant, et il n'analyse la triple obligation de donner, recevoir et rendre que par rapport à une quatrième — celle de donner aux dieux en s'attachant à opposer, de façon assez tranchée, biens aliénables et biens inaliénables. D'autres critiques encore, comme celles de Magnani et Iogna-Prat, insistent sur le rôle des intermédiaires. Ces lectures ont influencé la compréhension actuelle du concept de don à laquelle nous avons apporté notre propre contribution en insistant sur l'inversion de la logique du don. Pour plus de références bibliographiques, v. T. Kambourova, *Le don et l'image du souverain à Byzance ou de l'apport du don en anthropologie historique des images*, in: *Don et sciences sociales. Théories et pratiques croisées*, éd. E. Magnani, Dijon 2007, 83–95.

[2] C'est une méthodologie empruntée à l'anthropologie pragmatique. Cf. A. Piette, *La religion de près. L'activité religieuse en train de se faire*, Paris 1999; E. Claverie, *Les guerres de la Vierge. Une anthropologie des apparitions*, Paris 2003 (et plus particulièrement 351 sq.), où l'auteure traite du phénomène des apparitions de la Vierge à Medjugorje comme de faits sociaux et historiques, et non seulement comme des croyances populaires. Pour une historicisation de Dieu, v. les travaux en anthropologie historique, et notamment, l'article de J.-Cl. Schmitt, *Dieu*, in: *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, ed. J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt, Paris 1999, 273–289.

[3] Sur la fonction des images en tant que médium, v. H. Belting, *La vraie image. Croire aux images?*, Paris 2007.



Fig. 1. Christ (martyr), couvercle de reliquaire africain, dit «capsella africana» — coffret avec ossements, Ve siècle, argent, Museo sacro, Vatican

interprétation du pouvoir et du rapport entre le Christ, le Roi des rois et le basileus. Pour commencer l'analyse du rapport au pouvoir, je m'intéresserai à cet objet de *l'échange asymétrique* qu'est la couronne.

Du sens de l'objet

Dans l'antiquité gréco-romaine, la couronne était utilisée à la fois comme signe de victoire et de sacrifice, de dignité et de soumission, de vie et de mort.[4] Elle servait de don à l'empereur, au triomphateur, mais aussi aux jeunes mariés, aux prêtres, aux sacrificateurs et aux dieux. Le sens de la couronne antique est multiple et varie en fonction de sa destination. La couronne ponctue un événement particulier et sert de lien entre les acteurs sociaux. Pour les Hébreux, recevoir la couronne dans le contexte messianique signifie participer à la gloire eschatologique. La couronne représente la promesse de gloire éternelle.[5] D'un autre côté, la couronne n'est pas l'indice essentiel de la royauté vétérotestamentaire. Un roi est élu par Dieu grâce à l'onction et surtout grâce à la descente sur lui de l'Esprit qui scelle l'alliance, et la couronne n'est que secondaire dans le don du pouvoir.[6]

Pour le Nouveau Testament, le Christ est la réalisation de l'attente messianique de l'Ancien Testament. Il est ce roi qui doit libérer le peuple de ses souffrances, lui apporter le salut.[7] La couronne dont il est affublé a des sens multiples. Le Christ avait été condamné à la fois en tant que faux messie et pseudo-Dieu par les Hébreux et en tant que faux roi par les Romains. La couronne d'épines en était un des supplices. Elle était négation et parodie de la couronne végétale de l'éternité, du sacrifice, de l'union surnaturelle et de la victoire, s'inspirant à la fois de la pratique romaine d'élire et de la pratique juive de sacrifier. La couronne d'épines est donc une négation et un dépassement de la victoire et de la royauté terrestres (de la couronne romaine aux feuillages dorés) et l'antipode de la promesse de résurrection (de la couronne juive aux feuillages verdoyants). Elle a été pensée comme l'instrument du martyre, de la Passion. Pourtant, pour les chrétiens, elle devient l'outil du sacrifice et de la Résurrection, de la victoire sur la mort. Citons l'exemple d'un reliquaire qui donne à voir la représentation précieuse du Christ portant une couronne dans les mains et en recevant une autre de la droite divine (Fig. 1).[8] La couronne d'épines résume tous les usages précédents de la couronne antique, les transcende en les teintant du sens d'immortalité. Elle représente ainsi la couronne du roi (dont elle est la parodie), la couronne rituelle syncrétique de l'Antiquité (dont elle est aussi la négation), et la couronne du martyre qui devient couronne de salut et de vie éternelle. Devenu objet de culte, relique vénérée par les chrétiens, la couronne a été investie de sens qui transcende sa matérialité.

A travers la couronne d'épines, la couronne royale prend un sens différent. C'est par rapport au sacrifice christique que la mission terrestre de l'élu de Dieu acquiert une dimension eschatologique. Désormais, avec l'avènement du christianisme comme religion officielle de l'Empire, la couronne royale se définit par rapport à la couronne d'épines et par rapport au don sacrificiel de Dieu. Le rapprochement entre la couronne royale/impériale et la couronne d'épines est manifesté dans les textes apocryphes par l'endroit sur lequel doit être rendue la couronne.[9] Insigne du pouvoir, la couronne matérialise le rapport de don et de contre-don entre Dieu et son élu:

> «... et le roi ôtera la couronne de sa tête, et il la déposera sur la croix, et il étendra ses mains vers le ciel, et il remettra le royaume des Chrétiens à Dieu le Père, et la croix sera enlevée au ciel, ainsi que la couronne du roi, parce que le Seigneur Jésus-Christ a été suspendu sur elle pour le salut de tous les hommes.»[10]

---

4 L. Moréri, *Couronne*, in: *Le grand dictionnaire historique* 4, Genève 1995 (1e éd. Paris 1759) 203–204. Il y est question aussi de sa forme matérielle de laurier ou de feuilles en or. Sur l'usage de la couronne et son influence sur l'art chrétien cf. aussi Th. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993, 161.

5 F. Tristan, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône, IIe–VIe siècle*, Paris 1996, 39–44.

6 Par la suite, pour les Byzantins, c'est la référence à David, sur qui l'Esprit de Dieu était descendu, qui renvoie à ce don premier du pouvoir et à l'élection impériale. Par contre, et M. Hans Hattenhauer a pu attirer mon attention sur cet élément de comparaison avec l'Occident, les rois qui voulaient insister sur le droit héréditaire au trône faisaient référence à Salomon. Cf. les actes du colloque et notamment T. Kambourova, *Les dons de l'Esprit: fonction et sémantique de l'onction royale dans la tradition orthodoxe*, in: *Ius et Ritus. Rechtshistorische Abhandlungen über Ritus, Macht und Recht*, ed. I. Biliarsky, Sofia 2006, 129–178.

7 «Ils amènent l'ânon à Jésus et ils mettent sur lui leurs manteaux... Et beaucoup de gens étendirent leurs manteaux sur le chemin (son accueil est celui d'un roi de l'Ancien Testament)»; «... Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur! Béni soit le Royaume qui vient, de notre père David!» (Mc 11, 7–11).

8 L'image est tirée du livre *L'Église et les hommes* II, red. J.-N. Dumont, Limoges–Paris 1984. V., aussi, A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris 1966, 308, fig. 357. Sur le sens du geste de porter une couronne dans la main, v. A. Grabar, pour qui il s'agit d'une scène inspirée de l'*aurum coronarum*, et donc ayant un caractère de dignité royal, tandis que, pour Th. Mathews, elle a un caractère religieux et sacrificiel.

9 Les images chrétiennes représentent la couronne d'épines sur la croix, à l'endroit même où les textes apocryphes situent l'acte du contre-don de la couronne royale.

10 V. *Méthodius*, in: *Dictionnaire des apocryphes, ou Collection de tous les livres apocryphes relatifs à l'Ancien et au Nouveau Testament* II, ed. J.-P.Migne, Paris 1858, 614–622.

Le pouvoir est bien mis en scène par une série de gestes de don et de contre-don. L'image verbale du contre-don de la couronne est très forte. Elle concentre en elle l'idée du combat entre les fidèles de Dieu et les infidèles. La victoire des empereurs justes sur les impies trouve ses archétypes dans la lutte entre le Bien et le Mal à la fin des temps et l'accomplissement de la volonté et du dessein divins. Dans cette perspective eschatologique, le pouvoir, l'empire et la couronne, la *basileia*, accordés au souverain terrestre par le souverain céleste lui reviennent. Ce retour et l'union symbolique de la couronne à la croix, à l'instrument du martyre, posée comme l'est la couronne d'épines sur les représentations figuratives, combinent le sens de sacrifice et de Rédemption, d'abandon de soi et de salut, et sont les dernières étapes avant la victoire définitive du Bien sur le Mal. Ainsi, la couronne du royaume rejoint l'emplacement de la couronne d'épines, représentée dans les images sur la croix, et par elle se fait la transmission du royaume terrestre au souverain universel, au Pantokrator. Ces textes mettent l'accent sur un autre sens du pouvoir, et ils lient directement les notions d'Empire à la couronne qui en est l'expression matérielle. Comme l'Empire, la couronne a une dimension eschatologique. Par le geste rédempteur du Christ, la couronne est accordée au souverain pour qu'il prenne soin du peuple chrétien et pour qu'à la fin des temps, lorsque tous les infidèles seront combattus et convertis, d'où le caractère missionnaire du roi, l'Antéchrist n'ait que des Chrétiens en face de lui, et pour que se prépare ainsi la seconde venue du Christ. Dans ce contexte, l'Empire et la couronne n'ont de sens que dans le perspective de conduire le peuple de Dieu vers salut et d'être rendus au véritable Roi des rois.[11]

De la désignation de la couronne

Pour les rois chrétiens la couronne devient donc un des éléments essentiels, sinon le principal, de l'élection au pouvoir. Je ne m'intéresserai pas à l'aspect formel de la couronne, mais à son sémantisme et à l'usage du terme dans les textes.[12] Ainsi, le champ sémantique du mot générique français «couronne» est construit en grec par plusieurs termes, dont le plus polyvalent est le *stefanos* et ses dérivés.[13] Il a sans doute le sens le plus large. C'est aussi le mot utilisé pour la couronne d'épines. On retrouve la même racine dans la désignation du couronnement royal et nuptial.[14] Le terme de *stemma* revient aussi très souvent. En latin, c'est le mot *corona* (ou *diadema*) qui est utilisé, alors qu'en slavon, on rencontre surtout le mot *venec* (mais *korona* peut aussi être utilisé). On retrouve la même racine dans les verbes liés à la couronne de mariage, de pouvoir et même à l'idée de victoire comme *vencanie*, *vencan na carstvo* (signifiant littéralement «uni au royaume», c'est-à-dire «couronné comme empereur»), ou encore *vencan s uspekh*.

Je prendrai à présent quelques exemples de désignation de la couronne et du don du pouvoir dans les textes et les inscriptions des images. Il s'agit de deux textes, deux «miroirs des princes», qui montrent le bon comportement et qui renferment des interprétations du pouvoir et de sa matérialisation — la couronne. Voici les conseils du diacre Agapet à l'empereur et la manière dont sont désignés la couronne et le don du pouvoir.[15]

> «Ainsi donc, pour que tu sois déclaré victorieux par Dieu, comme par l'intermédiaire d'un héraut, une fois la couronne de l'empire invincible posée sur ta tête, acquiers aussi la couronne de la bienfaisance envers les pauvres» (37).

> «Puisque tu as une dignité au-dessus de toutes les autres, honore plus que tous, ô empereur, Dieu qui t'a distingué ainsi, puisqu'il t'a donné le sceptre de la puissance terrestre, à la ressemblance de l'Empire du Ciel, afin que tu enseignes aux hommes à préserver la justice et que tu fasses taire l'aboiement de ceux qui se déchaînent contre elle, en obéissant toi-même à ses lois et en gouvernant ceux qui te sont soumis en conformité avec elles» (53).[16]

Plusieurs idées sont à retenir dans son discours, mais celle qui nous intéresse tout particulièrement est liée à la désignation de la couronne, où le *stefanos* est en rapport avec le pouvoir, l'empire invincible, et le *stemma* avec une des qualités royales — la bienfaisance. Comme on le verra un peu plus loin, le don du pouvoir et de la victoire sur les ennemis sont liés aux vertus de l'empereur. C'est à travers la démonstration de ses qualités qu'il mérite de conserver ce lourd d'obligations don. A part la couronne, d'autres attributs sont mentionnés dans son discours comme le sceptre qui est lié à la puissance terrestre.

Au X^e^ siècle, Constantin VII Porphyrogénète, dans un contexte historique particulier, donne des conseils à son fils sur le bon gouvernement, et surtout, transcrit une légende sur le don premier des insignes du pouvoir.[17] Voici un paragraphe clé:

---

[11] Cet aspect christique et eschatologique transforme le sens de la couronne royale/impériale. Dans les images chrétiennes par exemple, elle conserve ce sens multiple et ambivalent, car elle pourra être offerte aussi bien au roi qu'au saint avec l'idée de victoire sur la mort et de réponse au sacrifice christique. Pourtant il n'a pas nourri l'imaginaire figuratif byzantin. En Occident, il a eu plus d'incidence, repris dans certaines miniatures. Sur l'usage funéraire de la couronne impériale à Byzance au X^e^ siècle, v. G. Dagron, *Couronnes impériales: forme, usage et couleur des stemmata dans le cérémonial du Xe siècle*, in: *Byzantina Mediterranea. Festschrift für Johannes Koder zum 65. Geburtstag*, ed. K. Belke et al., Wien–Köln 2007, 157–174, et plus particulièrement 163.

[12] Sur le *stefanos* et le diadème v. Ch. Walter, *The Iconographical sources for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, in: idem, *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, Aldershot 1993, ch. IV.

[13] Une recherche rapide des occurrences de «couronne» peut être faite sur le site www.bible-center.ru notamment en français, russe, latin.

[14] Le couronnement impérial est dit «στεψίμω βασιλέως», alors qu'au couronnement nuptial correspond — «στεφανώματι βασιλέως» chez Constantin VII. Cf. *Constantin VII Porphyrogénète. Le livre des cérémonies,* ed. A. Vogt, Paris 1935, II, ch. 47, 1 (R 191) et ch. 48, 6 (R 197). Les images rapprochent aussi ces deux couronnements. Ainsi, certaines images représentent le don simultané de la couronne à l'empereur et à son épouse et rapprochent donc la couronne de mariage à celle de pouvoir. Il s'agit du geste du double don de la couronne qui est présent dans plusieurs manuscrits comme dans le *ms. grec 922*, fol. 6; le *ms. Coislin 79*, fol. I (2 bis)v; le psautier d'Egbert, *ms. 136*, Cividale; les panneaux de Milutin et Simonida à Gračanica; les ivoires de Théophano et de Otton II ou de Romain II et de Eudocie. Sur ce thème v. Ch. Walter, *Marriage crowns in Byzantine iconography*, in: idem, *Prayer and Power*, ch. VI, 1–17.

[15] Sur la réception d'Agapet à Byzance et dans le monde slave, v. D. Angelov, *Imperial ideology and political thought in Byzantium, 1204–1330*, Cambridge 2007, 191.

[16] V. le discours du diacre Agapet qui s'adresse à Justinien (PG 86, 1163–1186). J'ai suivi le texte latin pour la citation. Pour une traduction en italien v. F. Iadevaia, *Agapito Diacono*, *Scheda Regia*, Messina 1995.

[17] Sur la contextualisation de la question du pouvoir v. E. Malamut, *Les peuples étrangers dans l'idéologie impériale. Scythes et Occidentaux*, in: *L'étranger au Moyen âge*. XXXe Congrès de la S.H.M.E.S. (Göttingen, juin 1999), Paris 2000, 119–132. V., aussi, H. Ahrweiler, *L'idéologie politique de l'empire byzantin*, Paris 1975; G. Dagron, *Empereur et prêtre. Etude sur le «césaropapisme» byzantin*, Paris 1995, 221–225. Les représentants du pouvoir byzantin avaient dû faire face aux prétentions bulgares sur leur trône, et les conseils de Constantin font allusion à ces événements.

«... ces robes officielles et ces couronnes (diadèmes, *stemma*), que nous appelons 'kamelaukia', n'ont pas été confectionnées par l'homme, ni ne sont le produit de son activité. Mais, selon les anciens récits, consignés dans les livres secrets, lorsque Dieu fit Constantin le Grand empereur, et que ce dernier devint le premier empereur chrétien, il lui envoya, par les soins d'un ange, ces robes et ces couronnes (diadèmes, *stemma*), que nous appelons 'kamelaukia', et il lui ordonna de les déposer dans la grande et sainte église de Dieu, qui, d'après le nom de la sagesse divine, est appelée Sainte Sophie; et il lui enjoignit de ne pas les utiliser quotidiennement, mais *seulement* lors d'une grande et officielle fête Dieu. C'est pourquoi, sur l'ordre de Dieu, ces objets restent déposés et suspendus au-dessus de la sainte table sur l'autel de cette église, où ils sont délégués pour l'ornementation de celle-ci. Et le reste des vêtements et manteaux impériaux sont étendus sur la sainte table. Par ailleurs, quand arrive une fête de notre Seigneur et Dieu Jésus Christ, le patriarche prend, parmi ces robes et couronnes [*stemma*], celles qui conviennent pour l'occasion, et il les envoie à l'empereur, qui s'en revêt en tant que serviteur de Dieu seulement pendant la procession; puis, après s'en être servi, il les repose à l'église, où elles demeurent habituellement. De plus, une malédiction du saint et grand empereur Constantin, est gravée sur la sainte table de l'église de Dieu, comme Dieu le lui avait fait savoir par un ange, selon laquelle, si un empereur, par nécessité, ou selon la situation, ou d'après un désir déplacé, voulait prendre quelques-uns de ces vêtements, et s'il s'en servait lui-même ou osait les donner à autrui, il serait anathématisé comme adversaire et ennemi des commandements divins et chassé de l'église; de plus, s'il voulait lui-même en faire de semblables, que l'église les reçoive aussi, sur la libre demande des évêques et du Sénat; et qu'il ne soit permis ni à l'empereur, ni au patriarche, ni à aucun homme, de faire sortir n'importe lequel de ces objets de l'église de Dieu, que ce soit les robes ou les couronnes. Un grand danger menace à coup sûr celui qui voudrait transgresser l'un de ces commandements...»[18]

On retiendra de ce texte surtout l'idée de continuité du pouvoir délégué par Dieu au premier empereur romain chrétien avec celui des *basileis* par l'intermédiaire des objets donnés, telles que la couronne (*stemma*) et les diadèmes (mais aussi les robes officielles), nommés tous *kamelaukia*. Confié à Constantin le Grand en tant que premier empereur chrétien, le pouvoir et ses manifestations matérielles sont transmises de génération en génération pour assurer le bon gouvernement sur le peuple chrétien et accomplir la volonté divine. La délégation surnaturelle du pouvoir est teintée de l'idée d'universalité de la couronne. Cette dernière n'est pas un objet fabriqué par l'homme et doit être portée uniquement à des occasions spéciales. En outre, elle sert le reste du temps d'ornement à l'église, et notamment à l'autel. Elle est ce médium particulier qui assure le lien entre le donateur et le donataire en honorant aussi bien l'un que l'autre.[19]

Il est intéressant de noter que, plusieurs siècles plus tard, le Pseudo-Kodinos polémique avec ce texte, sans le nommer, et discute la véracité de la tradition transmise à propos de la nécessité de déposer les attributs royaux sur l'autel. Ainsi, au XIV[e] siècle déjà ce texte rend compte de la survivance de la légende transcrite par Constantin VII, mais aussi d'un autre rapport à la couronne, et par conséquent au pouvoir. Alors que Constantin VII décrivait ailleurs un échange de la couronne,[20] remise en dehors de l'église,[21] contre les dons impériaux, le Pseudo-Kodinos décrit l'apparition publique sur la tribune de l'empereur paré de la couronne (le *stemma*), alors que dans l'église il portait «la coiffure qui lui agrée» à fleurs de lis ou autres. Par ailleurs, le texte définit la couronne comme marque de dignité.[22] C'est à l'occasion de ce tableau vivant ostentatoire que l'empereur est paré de la couronne (le *stemma*) qu'il doit quitter par la suite. La couronne est toujours don de Dieu, mais elle n'a plus la même valeur d'échange, étant un attribut parmi les autres.[23]

Mais revenons au temps où la couronne était encore *l'objet d'échange* entre le Christ (et son représentant sur terre — l'Eglise) et le *basileus*. Un texte du XI[e] siècle en particulier mentionne précisément la couronne comme don. Il s'agit du dernier folio du *ms. gr. 74*.[24]

«Pour l'empereur

Toi, Maître de tout, tu as donné la couronne sur la terre à l'empereur et seigneur qui réjouit le monde;

Toi, tu l'as paré d'un ensemble de vertus et tu l'as fait le trois fois désiré de tous;

Toi, donc, accorde-lui tes faveurs et, par ta force, Sauveur, conserve le plus possible la stable puissance de son pouvoir et garde toute sa famille.»

D'ailleurs non seulement la couronne, mais aussi tous les objets matériels, comme le livre et le bâton, accordés à

[18] Il existe une traduction anglaise du texte (v. *Constantine Porphyregenitus. De administrando imperio*, ed. G. Moravcsik, R. J. H. Jenkins, Washington 1967, 67–69). J'ai suivi le texte latin pour la citation, tiré de *Constantinus Porphyrogenitus. De thematibus et De administrando imperio*, ed. I. Bekkerus, Bonn 1840, 82–86, et plus particulièrement 82 sq.

[19] Pour des études récentes sur la couronne et l'apparat impériaux, sur les couleurs et les usages au temps de Constantin VII, v. Dagron, *Couronnes impériales*, 157–174. Cf. aussi P. Odorico, *Habiller le prince. Vêtements et couleurs à la cour de Byzance*, in: *Comunicare e significare nell'alto Medioevo. 15–20 aprile 2004*, II, Spoleto 2005 (Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 52), 1013–1052.

[20] A la fin de la cérémonie, le patriarche et le souverain se dirigeaient ensemble vers la petite porte qui menait au Puits Sacré. L'empereur faisait un don de bourses d'or. En contrepartie, le geste du patriarche était de remettre une huile parfumée à l'empereur déjà couronné par ses soins, dans ce même lieu. Elle provenait de l'Eglise et avait des vertus curatives. Cf. Vogt explique le don des *apocombia* dans son commentaire de *Constantin Porphyrogénète. Le livre des cérémonies* I, ch. 1, 64–66). Pour la citation, v. *ibid*., II, ch. 1, 14: «Une fois couronnés, ils [les souverains] prennent de la main du patriarche, les eulogies ou offrandes et les remettent aux préposites. Après cela, le patriarche donne (δίδωσι) aux souverains l'huile parfumée (αλειπτά) et reçoit en échange, des souverains, leur offrande (αποκόμβια).»

[21] Gilbert Dagron insiste sur le fait que l'empereur se séparait de sa couronne avant d'entrer dans le naos de l'église (Dagron, *Empereur*, 223), et sur les quelques cas où il pouvait se retrouvait avec la couronne dans l'église (idem, *Couronnes impériales*, 157–174).

[22] Pour cette coiffure v. J. Verpeaux, *Le traité des offices de Pseudo-Kodinos*, Paris 1966, 195. Le *stemma* peut être porté «lors de fêtes et en toutes circonstances». L'auteur procède à une description de l'aspect matériel du *stemma* et à une comparaison avec le bandeau et le diadème (*ibid*., 201). Il est question aussi d'autres attributs qui complètent le tableau vivant offert en spectacle à l'assemblée.

[23] «Le Christ est né qui t'a couronné empereur» (*ibid*., 195). L'origine divine du pouvoir n'est pas remise en cause, mais les échanges couronne vs générosité et bienfaisance impériales, telles que les décrivait le *De Ceremoniis*, ne sont pas représentés de la même manière dans ce texte.

[24] Cf. pour la traduction, J.-G. Violette, *Etude des miniatures du manuscrit grec 74 (Paris, Bibliothèque nationale)*, Paris 1976 (thèse, École pratique des hautes études), 27. Il choisit de traduire *sfera* par couronne et non par globe.



Fig. 2. Constantin Ier couronné par la main de Dieu, médaille, Vienne, Kunsthistorisches Museum, IVe siècle

l'higoumène sont mentionnés en termes de don. Le salut même est formulé comme don et réception: «accepte donc ce livre...», «il demande de recevoir le salut de l'âme», «recevoir de ses mains sacrées le signe distinctif du costume sacerdotal», «cet homme inspiré aimé du Christ apportant le bâton don de Dieu. Accepte ce don, cachet de préséance ... bâton de la puissance divine».[25]

On retiendra donc la notion du pouvoir comme don et la couronne comme expression matérielle d'un rapport entre le Christ et son élu.

*Du rapport entre les acteurs de l'*échange

J'essaierai d'analyser la manière dont fonctionne le lien Christ/basileus. Si auparavant, l'homme avait besoin de faire des sacrifices pour obtenir des faveurs de Yahvé (ou des dieux païens), avec l'avènement du christianisme, c'est Dieu qui a offert en sacrifice son Fils en créant une logique différente dans les rapports. Dans les textes ce lien est exprimé dès les premiers écrits des auteurs chrétiens et continue sur toute la longue durée de la tradition byzantine. Ainsi, par une intertextualité évidente, les textes reprennent fidèlement ces motifs de dévotion et d'honneur dus à Dieu.[26] Mais sans doute le premier texte sur le pouvoir impérial qui relève l'inversion fondamentale dans le rapport du don et du contre-don est celui d'Eusèbe de Césarée. L'évêque consacre plusieurs pages à expliquer l'inutilité du sacrifice humain et à stipuler que le Sauveur (le corps du Logos, son instrument visible) s'est offert à tous pour le salut.[27] Aussi pour honorer Dieu des offrandes d'actions de grâce sont-elles nécessaires. Ailleurs, en parlant de Constantin et de sa victoire grâce au signe de croix, le théologien donne l'exemple de gestes pour honorer Dieu:

> «Et le roi tenait en honneur le signe qui lui avait donné la victoire, ayant appris par expérience la présence en lui de la divinité. Car en vérité, grâce à lui les multitudes de l'armée adverse reculaient ... grâce à lui, point culminant de tous ces biens, le roi, comme s'il s'acquittait d'une dette, dressait partout des stèles victorieuses, en ordonnant à tous, d'une manière généreuse et royale, de fonder des temples, des lieux sacrés, des oratoires.»[28]



Fig. 3. Monnaie avec l'apothéose de Constantin, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des médailles

La générosité, la piété et l'honneur rendu à Dieu sont les réponses royales à l'amour divin. Ces *échanges* sont à plusieurs niveaux, car Dieu donne en récompense à la piété impériale une longévité et une descendance tout en affermissant de cette manière son trône.[29] Et les vertus mêmes de l'empereur, telles la raison, la sagesse, la bonté, la justice, la tempérance, la hardiesse, sont un don.[30] Devant se montrer lui-même bienfaisant et généreux, ou pour reprendre les catégories antiques réinterprétées par les penseurs chrétiens — philanthrope et

---

25 *Ibid.*, 21–24. L'auteur ne croit pas à la destination royale du manuscrit. Mais il faut noter qu'il s'agit d'un manuscrit richement enluminé. De plus, un détail curieux est à relever — l'higoumène peint dans les miniatures finales des évangiles est nimbé. D'un autre côté, on sait qu'Isaac Ier Comnène a fini sa carrière dans ce monastère (le Stoudios) et surtout que le manuscrit connaît aussi une réception royale par la suite, copié pour le roi bulgare Joan Alexandre au XIVe siècle (Ms. *Add. 39627*, British Library, Londres) et pour le prince valaque Alexandru II (monastère de Sucevița, Ms. *nr. 23*) fin XVIe siècle; cf. T. Kambourova, *Pouvoir et prière dans les images byzantines de don*, Revue des études sud-est européennes 46 (2008) 135–150, ou sur le site du Centre d'études médiévales d'Auxerre (http://cem.revues.org/document.html?id=5612).

26 Je ne vais pas énumérer les exemples, mais juste montrer que le fil conducteur continue à être l'*échange* (pouvoir et victoire donnés, honneurs et piétés rendus). Au IXe siècle, par exemple, dans la vie de sainte Euphrosynè, on retrouve des conseils similaires. Cf. C. *A. Bourdara, Le modèle du bon souverain à l'époque de Léon VI le Sage et la vie de sainte Euphrosynè*, in: *ΕΥΨΥΧΙΑ. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler* I, Paris 1998, 109–117. Au XIVe siècle aussi, dans la littérature serbe, de similaires exemples de dévotion impériale sont donnés comme motif des actions impériales; cf. B. I. Bojović, *L'idéologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du Moyen Âge serbe*, Rome 1995.

27 Cf. *Eusèbe de Césarée. La théologie politique de l'Empire chrétien. Louanges de Constantin*, éd. P. Maraval, Paris 2001, ch. XIV, 179.

28 *Ibid.*, 137.

29 Il en est question à plusieurs endroits dans le texte. Cf. *ibid.*, ch. III «Les dons de Dieu à l'empereur»: «... Dieu lui-même, le roi de tous, en donnant au roi très aimé de Dieu d'augmenter à la fois ses années et ses enfants, établit son pouvoir sur les nations de la terre, un pouvoir à son apogée et renouvelé, comme s'il venait de naître» (94). «Et celui-ci, lui donnant la récompense de sa piété, accroît sa maison tout entière et sa race, fortifie le trône de la royauté pour de longues années, dispense les fruits de la vertu à ses bons fils, à sa famille, à leurs descendants» (142).

30 Cf., aussi, *ibid.*, ch. V, 101.



Fig. 4. Constantin VII, plaque d'ivoire, milieu du Xe siècle, Musée des Beaux-Arts Pushkin, Moscau



Fig. 5. Léon VI (?) couronné par la Vierge, accompagnés de l'archange Gabriel, sommet de sceptre en ivoire (cliché mis à disposition par le Musée de Berlin)

évergète, l'empereur excelle dans ce comportement par imitation. En effet, la manière dont est institué le rapport entre Dieu et le souverain est, d'après les termes mêmes employés par Eusèbe, la *mimesis* (comportementale) ou *l'imitatio*:

> «Ensuite, paré de l'image de la royauté céleste, regardant vers le haut, il gouverne et dirige ceux d'en-bas à la manière de son modèle, confirmé qu'il est par l'imitation d'une autorité monarchique.»[31]

Par la suite, plusieurs auteurs byzantins reprendront l'idée du modèle à imiter et du Christ Roi des rois.[32] Les empereurs seront à leur tour offerts en modèle d'imitation non seulement aux fidèles, mais aussi aux autres souverains.[33]

En fonction de l'angle de *lecture*, le contre-don impérial fonctionne par imitation (selon l'exégèse théologique) et par création d'obligation (selon l'herméneutique du pouvoir, et l'interprétation anthropologique, sociologique et historique du don). Idéellement, le souverain imite le Christ et est imité à son tour par les fidèles, voire même par les autres souverains. Mais dans tous les cas, l'*échange* a une visée eschatologique et sotériologique, visant l'obtention du salut pour soi-même et pour ceux auxquels le modèle sert de guide.

Du texte à l'image

Par contre, en images,[34] la remise de la couronne par la droite divine à Constantin le Grand reste profondément antique dans sa représentation, et surtout liée à l'idée de victoire et de triomphe, comme était d'ailleurs *lu* l'épisode du signe de la croix.[35] On peut citer comme exemples la médaille de

---

[31] *Ibid., 96.*

[32] Cf. le rhéteur Thémistius et l'évêque Synésius de Cyrène (A. Ducellier, *Les Byzantins. Histoire et culture*, Paris 1988, 84); un siècle plus tard, Agapet affirme: «Celui qui a atteint une grande puissance, qu'il imite, selon ses propres forces, le dispensateur de cette puissance. En effet, si l'empereur gouverne tous les hommes, il imitera tout particulièrement Dieu, qui règne sur toute chose, s'il juge qu'il n'y a rien de plus précieux que la miséricorde» (21), v. PG 86, 1163–1186. Comme le note G. Dagron, «l'empereur doit être une image de Dieu pour être lui-même une image offerte à l'imitation des hommes» (Dagron, *Empereur et prêtre*, 37). Un grand nombre de travaux en idéologie politique byzantine traite de la question, mais j'ai choisi de ne pas m'y arrêter, car l'angle particulier de mon approche met à plat les constructions et la terminologie modernes autour du pouvoir.

[33] Au IXe siècle, le patriarche Photius adresse des recommandations à Boris Michel sur la manière de gouverner son royaume. Cf. *Poslanieto na tsarigradskiia patriarkh Fotiĭ do bŭlgarskiia kniaz Boris; Krŭzhnoto poslanie na patriarkh Fotiĭ do iztochnite patriarsi ot 867 god; Otgovorite na papa Nikolaĭ I po dopitvaniiata na Bŭlgarite*, red. K. Ianakiev et al., Sofia 1994 (traduction en bulgare par le métropolite de Varna et Preslav, Simeon, 49–78). Pour l'édition du texte en grec v. PG 102, 627 (avec une traduction latine). Seules les réponses du patriarche sont conservées, mais elles donnent une idée assez juste des questions que le nouveau converti, chef d'un royaume en voie de devenir chrétien peut se poser.

[34] Ici, le terme d'image est à prendre au sens d'images saintes ou d'icônes. Pour approfondir l'interrogation sur la différence entre l'image et l'icône, v. A. Vasiliu, *Voir, nommer, regarder une image à la fin de l'Antiquité*, in: *Μίλτος Γαρίδης, 1926–1996. Αφιέρωμα*, Iôannina 2003, 813–845, 817. Sur la différence entre l'image et le signe v. aussi Belting, *La vraie image*, ch. III. D'un autre côté, je prendrai en compte les miniatures, ivoires, fresques et mosaïques, mais pas les monnaies, car elles sont moins aptes à rendre compte de l'évolution dans les *mentalités* par leur caractère figé, stéréotypé et très officiel à la différence des miniatures (et ivoires) et encore plus des fresques (et mosaïques).

[35] Au Moyen Age, faire un geste équivaut au geste du faire, c'est-à-dire que le geste a une valeur d'action; sur le geste performatif, efficace, v. J.-Cl. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990. Cf. aussi J.-L. Durand, *Le dire et le faire. Vers une anthropologie des gestes iconiques*, History and Anthropology I/1 (1984) 29–48; E. Bakalova, *Funkcia i simvolika na žesta v srednovekovnoto izkustvo*, Izkustvo 5 (1989) 2–10; et d'autres.



Fig. 6. Basile Ier couronné par Gabriel, Homélies de Grégoire de Naziance, BnF, ms. gr. 510, fol. Cv



Fig. 7. Basile II, psautier impérial, Venise, Bibliothèque Marciana, cod. gr. 17, fol. 3

Constantin Ier couronné par la main de Dieu (Fig. 2) ou encore la monnaie avec l'apothéose de Constantin (Fig. 3).[36]

Par ailleurs, le lien entre le donateur et le donataire met du temps avant de pouvoir être manifesté en image. Ainsi, l'association du *basileus* et du Christ sur la surface d'une même image n'est pas courante avant le IXe siècle. Avant l'iconoclasme,[37] et donc dans un autre contexte et sur d'autres supports, André Grabar recense trois cas d'association entre eux,[38] mais il faudrait insister davantage sur l'absence de tout contact entre le souverain terrestre et le céleste. Avec l'établissement du culte des icônes, l'association de l'empereur et du Christ n'est plus seulement une juxtaposition, mais un lien. Un des premiers *basileis* à avoir osé non seulement ce rapprochement, mais la manifestation figurative du don de la couronne est précisément Constantin VII sur une plaque d'ivoire du milieu du Xe siècle (fig. 4),[39] et l'on vient de voir quelle interprétation universaliste il donnait à la couronne.[40]

Déjà au IXe siècle, la couronne était offerte en image, mais par la Vierge, comme dans l'ivoire de Léon ou par un saint comme dans les miniatures de Basile Ier. Dans ces deux images, le Christ se tient à part; lui et l'empereur ne se trouvent pas sur la même surface d'*inscription*.[41] Dans le premier cas, ce sont la Vierge et le Christ qui sont centraux, représentés au sommet du sceptre. Sur un des côtés, on voit Léon couronné par la Vierge, accompagnés de l'archange Gabriel (fig. 5) et sur l'autre, le Christ est entouré de Pierre et Paul. Dans l'inscription horizontale qui court au-dessus des personnages, mention y est faite de l'affirmation d'un pouvoir sur la *Galia*. Elle oriente le sens du geste vers celui de victoire. Arrêtons-nous à présent sur le second cas. Il s'agit donc de la miniature montrant Basile Ier couronné par

---

[36] Cf. A. Grabar, *Le premier art chrétien (200–395)*, Paris 1966, 196. V. encore A. Alföldi, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Roemische Abteilung, 50/1–2 (1935) 1–171, 55, fig. 6, où l'auteur note la christianisation de l'allégorie païenne et son utilisation par la suite pour le type du Rédempteur.

[37] Cette période ne met pas du tout fin aux rapports de don et de contre-don entre Dieu et l'empereur, et ne signifie pas un défi de l'empereur envers Dieu. Seulement, la piété impériale s'exprime à travers l'image de la croix, car les icônes sont suspectées d'idolâtrie. C'est sans doute P. Brown qui le premier souligne que la destruction des images n'est pas une preuve de rivalité, mais bien une attitude par laquelle l'empereur cherche à plaire à Dieu. Cf. P. Brown, *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris 1985, 199 (et tout le chapitre *Une crise des Siècles sombres* y est consacré). Il est rejoint par M.-F. Auzépy qui partage le même avis sur l'iconoclasme [*Les enjeux de l'iconoclasme*, in: *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente (secoli VI–XI)*, 24–30 avril 2003, Spoleto 2004 (Settimane di studio 51) 127–169; *La tradition comme arme de pouvoir: l'exemple de la querelle iconoclaste*, in: *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, ed. J.-M. Sansterre, Rome–Bruxelles 2004, 79–92].

[38] Cf. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1984, 30–34, dont un ivoire où l'empereur est à cheval et le Christ bénit droit devant lui; ou encore une croix avec des effigies enfermées, chacune dans un *clipeus*.

[39] Elle est publiée dans A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985², fig. 122.

[40] Sur la domination byzantine universelle, v. G. Dagron, *L'oecuménicité politique. Droit sur l'espace, droit sur le temps*, in: *Το Βυζάντιο ως οικουμένη*, ed. E. Chrysos, Athens 2005, 47–57; T. Papamastorakês, *«Orb of the earth». Images of imperial universality*, in: *Το Βυζάντιο ως οικουμένη*, 79–105; et d'autres.

[41] Les images de couronnement surnaturel dont il sera question sont bien connues est souvent analysées. Cf. I. Spatharakis, *The Portrait in the Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976; C. Head, *Imperial Byzantine Portraits. A Verbal and Graphic Gallery*, New Rochelle 1982; Walter, *The Iconographical sources for the coronation of Milutin*; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 93–148; C. Jolivet-Lévy, *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867–1056)*, Byzantion LVII (1987) 441–470; Papamastorakês, *«Orb of the earth»*; et d'autres.



Fig. 8a. Alexis Ier Comnène (1081–1118), son épouse, leur fils Jean, fin XIe — début XIIe siècle, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Psautier Barberini, gr. 372, fol. 5



Fig. 8b. Jean II Comnène et Alexis, Evangéliaire de Constantinople, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Codex urbinus graecus, 2, fol. 19v (vers 1122)

Gabriel dans les Homélies de Grégoire de Naziance de la Bibliothèque nationale de France, *ms. gr. 510*, fol. Cv (fig. 6). L'inscription se trouve autour de la miniature, composée de lettres blanches, insérées sur un fond bleu. Elle dit: «Elie manifeste la victoire sur tes ennemis, alors que Gabriel, te promettant la liesse, ô Basile, te couronne maître du monde.»[42] Le *labarum* tendu par Elie au *basileus* est porteur de la victoire, alors que la couronne est à la fois source de joie et de puissance universelle. Le commentaire de cette célèbre miniature associe donc la couronne au pouvoir. Dans une autre miniature plus tardive de Basile II, du psautier impérial de la Bibliothèque Marciana, Venise, *cod. gr. 17*, fol. 3 (fig. 7), une distinction est faite entre la victoire, signifiée ici par la lance et le pouvoir clairement dénommé par la couronne dite «stέμμα σύμβολον κράτους».

L'image du don surnaturel de la couronne universelle se manifeste encore sous les Comnènes (figs. 8a et 8b). Pourtant celui-ci cesse d'être représentatif de la mentalité de l'époque, à mon avis, après le sac de Constantinople en 1204 et sort d'usage. Je pense plus particulièrement aux images d'Alexis III (fig. 9), où l'empereur et son épouse reçoivent la bénédiction de saint Jean,[43] et à celles de Manuel II (notamment dans le *ms. suppl. grec 309*, Bibliothèque nationale de France, p. VI, et dans le manuscrit des œuvres de S. Denys l'Aréopagite, Musée du Louvre, Département des objets d'art, *MR 416*, fol. 2, datant du début du XVe siècle). Dans ce dernier cas, le geste de la Vierge déployant ses bras au-dessus de Manuel II et de sa famille et frôlant les couronnes du couple impérial est plus de l'ordre de la bénédiction et diffère de celui du don de la couronne. Ainsi, le geste de bénédiction remplace désormais le geste du don de la couronne. En effet, ce geste de don surnaturel n'est plus systématiquement repris dans les images impériales, et marque, à mon avis, un changement dans les *mentalités* et la fin de la couronne — don universel surnaturel, en image.[44]

En Occident, le don surnaturel de la couronne est manifesté dans les images à l'époque carolingienne et ottonienne.[45] Les rois normands de Sicile aussi bénéficient de ce

[42] H. Maguire l'a traduit en anglais ainsi: «... clearly Elijah assures a victory over your ennemies, while Gabriel, foretelling [spiritual] joy, crowns you, o Basil, ruler of the world.» Par contre, l'inscription bordant l'image de son épouse dit: «Tu es une vigne fertile, portant la grappe du pouvoir (*κράτους*)», glorifiez, Basile, le *basileus* des Romaioi, [vous] tous pacifiques souverains (*δεσπότους*). «Avec eux tu chatoies, brillant avec la bénédiction.» Cf. H. Maguire, *A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art*, in: idem, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot 1998, 63–71. Pour le texte grec v. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris, 1929, 12 sq: «... στεφει σε κοσμου προστατην.»

[43] Cf. encore icône et chrysobulle de l'église de Dionysiou: *Treasures of Mount Athos* (catalogue de l'exposition), Thessaloniki 1997, 91–94.

[44] D'autres images encore du manuscrit dit de *Lincoln* (cf. T. Velmans, *La Peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1977, pl. XXIV; eadem, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, 93–148) montrent le geste de bénédiction de la part du Christ.

[45] Il y aurait beaucoup d'exemples à donner, mais je citerai en particulier un. Dans une image de construction très byzantine, le Christ surplombe Henri II en le couronnant, alors que deux anges lui apportent d'autres attributs, et saint Ulrich et saint Emmeram *guident* le roi Henri II



Fig. 9. Alexis III et Théodora, bénis par saint Jean, Chrysobulle du monastère de Dionysiou

don particulier (fig. 10a et 10b).[46] Pourtant, pendant les années qui vont suivre, la couronne prend de plus en plus un sens de soumission à une autorité et devient progressivement l'attribut de lien entre le roi, voire même l'empereur, et Dieu par l'intermédiaire du pape et de l'Eglise. Les prétentions pontificales ne sont plus seulement dans le domaine spirituel mais aussi temporel. Alors que l'émancipation du pouvoir ecclésiastique par rapport à Byzance était déjà consommée, deux papes accompliront l'aboutissement de ce long processus mais par rapport au pouvoir impérial occidental: Innocent III (1189–1216) et son successeur Honorius III (1216–1227). Ainsi, le sens universel que la couronne pouvait avoir s'estompait progressivement pour laisser la place à une matérialité concrète qui impose de façon contraignante une hiérarchie et une subordination sociales à un roi sur lequel d'abord l'empereur, puis la papauté ont désormais le pouvoir. Il serait intéressant de lancer l'hypothèse d'une possible relation entre la disparition du motif du don surnaturel de la couronne impériale et la perte en pratique d'une ascendance du pouvoir temporel impérial sur la papauté (en Occident). Le sens de la *corona regni* change-t-il aussi?[47] Le don surnaturel de la couronne universelle conférait de celle-ci une ambiguïté originelle — à la fois de soumission au Christ et d'autorité sur l'Empire, de pouvoir impérial et de promesse de salut. Mais la couronne de l'empereur avait aussi le sens de suzeraineté par rapport aux rois vassaux, le don ne faisant qu'accentuer cet aspect double d'autorité et de soumission. Bientôt c'est la papauté qui revendiquera une couronne universelle et les représentations figuratives pourront en conserver la marque. Sans que cette distinction soit réellement légitime pour l'époque médiévale, on mettra l'accent sur le sens *politique* du don de la couronne qui commence à interférer avec son sens religieux et liturgique. Un faux est ressorti et utilisé pour souligner le rôle de la papauté et c'est à nouveau l'héritage de Constantin qui est sollicité. La *Donation de Constantin* est mise en texte et en images et la couronne y joue un rôle central (fig. 11):[48]

> «Lui-même [le pape] et ses successeurs devraient se servir, en l'honneur de saint Pierre, du diadème, c'est-à-dire de la couronne d'or très pur et de pierres précieuses, que nous ôtons de notre tête pour le lui remettre. Mais le saint pape lui-même n'a pas souffert de poser cette couronne d'or par-dessus la couronne de la prêtrise qu'il porte à la gloire du très saint Pierre; nous avons alors posé de nos mains sur sa très sainte tête une tiare resplendissant de la plus éclatante blancheur et représentant la résurrection du Seigneur, et tenant la bride de son cheval, par révérence pour saint Pierre, nous avons rempli pour lui la fonction d'écuyer, ordonnant que tous ses successeurs, et eux seuls, porteraient cette tiare dans les processions, à l'instar de notre pouvoir.»[49]

C'est donc le modèle de Constantin, rendant au pape Sylvestre la couronne qui s'incline devant son pouvoir et la mission qui lui incombe, qui est ici *inventé*. La *réactualisation* et la réinterprétation de l'histoire met en place l'utilisation de la couronne (le diadème) universelle par la papauté.

Désormais la couronne connaît un autre dédoublement de sens: elle est universelle pour l'*Ecclesia* et concrète, attribuée comme don au pape qui se positionne en chef du pouvoir spirituel et temporel. C'est vraisemblablement en relation avec ces nouvelles prérogatives pontificales, acquises précisément à l'époque où la papauté affirme sa puissance et sa suprématie sur le pouvoir impérial, qu'apparait un nouveau thème iconographique en Occident — le couronnement de la Vierge *Ecclesia* (fig. 12).[50] La papauté, à

(1002–1024) vers le couronnement (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm 4456*, f. 11r). L'inscription est à rapprocher des prières prononcées lors du couronnement: «Dieu couronne et bénit le pieux Henri, glorieux par la lignée de ses ancêtres. Un ange lui apporte la lance et écarte ainsi les soucis qui pourraient l'angoisser. Il lui transmet l'épée pour qu'avec elle il sème la crainte.» Et encore: «O Christ clément, donne à ton oint longue vie en abondance. Par le don qu'il te fait de lui-même, puisse-t-il ne pas gaspiller le temps qui lui est offert. Qu'Ulrich bénisse le cœur et les actes de ce roi, qu'Emmeram l'entoure du bonheur de sa douce consolation.» Cf. U. Koder, *L'enluminure ottonienne*, in: G. Duby, *Le Moyen Âge*, Paris 1995 (*Histoire artistique de l'Europe*, dir. G. Duby, M, Laclotte, t. 1), 145–154.

[46] Cf. notamment, les mosaïques de la cathédrale de Montreale où deux panneaux se font face: sur l'un, posé sur le pilier oriental nord, le roi Guiaume II reçoit la couronne du Christ, sur l'autre — pilier oriental sud, il fait don de l'église à la Vierge.

[47] C'est au temps de Louis VII, et sous la plume de Suger alors régent du royaume que la couronne «immatérielle» prend son essor pour devenir très vite un concept-clé du discours politiques, cf. Y. Sassier, *Royauté et idéologie au Moyen âge. Bas-Empire, monde franc, France, IVe–XIIe siècle*, Paris 2002, 299 sq. Même si l'on parle de deux couronnes en Occident — l'une matérielle, l'autre immatérielle, cette distinction est à manier avec prudence, dans la mesure où elle se fonde sur la théorie des deux corps de Kantorowicz. Or, aujourd'hui, on sait qu'il s'est trompé et que sa théorie est fausse pour le Moyen Age. V. à ce sujet A. Boureau, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français. XVe–XVIIIe siècle*, Paris 2000.

[48] Cf. les fresques de la chapelle Saint-Sylvestre dans le monastère des Quatre-Saints-Couronnés, achevée en 1246. Pour le texte v. L. Valla, *La donation de Constantin. Sur la donation de Constantin, à lui faussement attribuée et mensongère*, ed. J.-B. Giard, Paris 1993, 133–145.

[49] *Ibid.*, 140–144.

[50] Le thème du couronnement de la Vierge est initié à Rome (à Sainte-Marie du Trastevere entre 1138–1143 par Innocent II. Cf. Ph. Verdier, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers*



Fig. 10a. Guillaume II, don du modèle à la Vierge, mosaïque au-dessus du siège archiépiscopal, Monreale, 1183–1190



Fig. 10b. Guillaume II, investiture par le Christ, détail, mosaïque au-dessus du siège impérial, Monreale, 1183–1190

l'exemple des empereurs, se sert des images pour manifester son autorité. La Vierge symbolisant l'Église, le thème de son couronnement est associé à l'affirmation de l'Église, de Rome et du pape. Notons que parallèlement à ce thème, et en particulier en France où une nouvelle sacralité royale se développe, un couronnement plus «narratif» prend forme.[51] Soulignons encore que ce thème iconographique n'existe pas à Byzance. Est-ce un hasard? L'angle particulier d'approche du sujet pourrait expliquer l'absence du geste de couronnement de la Vierge, réservé à l'empereur byzantin au Moyen Age,[52] du moins jusqu'à une certaine époque.[53] Par contre, la Vierge peut être représentée portant une couronne dans certains cas. Ainsi, lors de l'extinction d'un empire (royaume), peut apparaître un type iconographique signifiant la transmission de la couronne terrestre au royaume céleste et le passage de l'histoire à l'eschatologie. Il est significatif aussi que lors de la chute des royaumes des Balkans sous l'avancée ottomane, apparaît un nouveau type iconografique «Il est digne», dans lequel la Théotokos se charge des caractéristiques du pouvoir temporel. Ou bien encore, à la chute de Constantinople, la Vierge commence à être représentée dans toute la periode post-byzantine.[54] A une époque plus tardive, mais dans un contexte comparable quant au pouvoir impérial perdu, un type iconographique appelé en russe «Богоматерь Державная» (La Vierge-Etat) apparaît en 1917, le jour de l'abdication du tsar-martyr Nicolas II Romanov.[55]

De la polysémie du geste

Pourtant le geste du don surnaturel de la couronne continue d'être utilisé de manière récurrente dans les pays slaves comme la Bulgarie et la Serbie au XIVe siècle, mais aussi, à une époque plus tardive, dans les pays roumains.

Je prendrai comme exemple le cas serbe. Plusieurs images mettent en scène le don surnaturel de la couronne. Mais de toutes ces images, seules celles qui représentent Dušan vont m'intéresser, car il est le seul souverain serbe à avoir pris un titre impérial (tsar), et de ce fait à être susceptible d'exprimer des prétentions de pouvoir universel. Remarquons cependant que même avant son titre impérial, du temps où il n'était que roi, Dušan se faisait représenter recevant le don surnaturel de la couronne, comme à Pološko (Fig. 13). Le couple de souverains y est pris dans une double hiérarchie sociale — céleste et terrestre. A la logique de la reprise d'un motif iconographique se mêle la réinterprétation

---

développements d'un thème iconographique, Montréal–Paris 1980. Sur l'utilisation politique du thème v., aussi, D. Russo, *Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Âge. Essai sur la formation d'une tradition iconographique*, in: *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, ed. D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, Paris 1996, 173–291.

[51] Cf. l'*ordo* de saint Louis qui montre de façon descriptive le couronnement royal sans l'intervention directe des forces surnaturelles: *Le sacre royal à l'époque de Saint-Louis. D'après le manuscrit latin 1246 de la BNF*, ed. J. Le Goff et al., Paris 2001.

[52] Cf. E. Patlagean, *Un Moyen âge grec. Byzance, IXe–XVe siècle*, Paris 2007.

[53] Sur la Vierge à Byzance, v. *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005. A Byzance, l'iconographie de la Théotokos couronnée n'est pas utilisée, même si la Vierge a pu être représentée portant une couronne en illustration de certains hymnes. Plus tard aussi, dans l'iconographie russe, des anges apportent la couronne à la Vierge. Mais ce thème s'apparente à celui du couronnement des saints et diffère du couronnement royal de la Vierge trônant au côté du Christ dans les basiliques romaines.

[54] Dans certaines scènes comme la Déisis, même le Christ peut apparaître couronné, alors qu'à l'époque byzantine, même s'il était célébré comme roi, il n'en endossait habituellement pas l'habit, ni la couronne.

[55] Cf. N. Budur, *Russkie Ikony*, Moscou 2002, 88–89.



Fig. 11. Remise du frigium à Sylvestre par Constantin, chapelle Saint-Sylvestre dans le monastère des Quatre-Saints-Couronnés, achevée en 1246, Rome



Fig. 12. Couronnement de la Vierge, détail, mosaïque de l'abside, Santa Maria Maggiore, 1295

figurative et textuelle du modèle reçu et transformé. Des images matérielles, je pense tout particulièrement à celles de Dečani, où l'on voit le Christ déléguer ses anges au-dessus de l'arbre généalogique des Nemanja (fig. 14), et de Lesnovo, où le don de la couronne est inscrit dans un rapport de hiérarchie sociale (fig. 15). Et si l'on est tenté d'attribuer le même sens au geste, la titulature du souverain nuance l'idée d'universalité à laquelle pouvait prétendre l'époque antérieure. Des images verbales, un texte en particulier arrêtera mon attention. Il s'agit du *Code de loi* de Dušan. Ce texte est extrêmement riche et précieux, mais je limiterai mes remarques au passage où il est question du don du pouvoir:

> «... De même qu'Il renforça le magnifique Joseph par la sagesse, le faisant prince de nombreux peuples, ayant tout le pouvoir du Pharaon et de toute l'Egypte, de même par Sa Grâce, Il me transféra de la royauté à l'empire orthodoxe. Comme au grand Constantin, le tsar, [Il] me donna tout entre les mains; les terres et tous les pays, les régions maritimes et les grandes villes de l'empire grec, comme nous l'avons dit auparavant. Par la couronne impériale ... donnée par Dieu, je fus couronné empereur[56] en l'an 6854, le mois d'avril, le 16e jour, au grand et joyeux jour de la fête de la Résurrection du Christ, par la bénédiction et la main du très saint patriarche Joanikije et de tous les évêques du Concile serbe, de même qu'avec la bénédiction et la main du très sanctifié patriarche Simeon et de tous les évêques du Concile bulgare...»[57]

Et plus loin, le texte continue rendant la parole à Dušan, qui a aussi reçu les prières et les bénédictions de la communauté du Mont Athos, des évêques du trône grec et du concile (l'Eglise). Mais Dušan insiste particulièrement sur le fait qu'il a reçu tout ceci non pas par sa volonté, ni par la force, mais par la bénédiction divine et des autres qui l'ont élu tsar.[58] La partie finale est très importante pour comprendre la *mentalité* du souverain médiéval. On y explique qu'en retour du don de la couronne et du sceptre, Dušan a décidé de donner une loi qui protège l'Eglise de Dieu, pour que le mal soit empêché de se multiplier et que tout le monde puisse vivre en paix dans le respect de l'orthodoxie afin d'atteindre le royaume céleste. Même s'il s'agit d'un discours très conventionnel, la mise en place de l'*échange* est significative. Un véritable rapport de don/contre-don s'installe. Le tsar reçoit la couronne du pouvoir sur les terres citées et au nom de celui qui la lui a donnée par élection, il gouverne le pays en lui donnant en retour une loi.[59] Le choix divin n'a pas à être motivé, et le tsar répond non seulement par devoir, mais pris dans une logique eschatologique et sotériologique. Le thème du don de la couronne à Constantin le Grand est repris ici, de même que la logique du gouvernement par l'imitation du modèle biblique et/ou historique. Il exerce son libre arbitre pour plaire à Dieu et lui prouver sa foi. C'est aussi le *mimétisme* comportemental qui gouverne les actions du tsar. Comme Dieu avait donné la Loi à Moïse, il avait aussi conclu avec les Chrétiens la Nouvelle alliance à travers le Christ. De son côté, le souverain veut témoigner son acceptation de la loi divine qu'il transmet et qu'il fait observer dans le monde terrestre. C'est donc en retour de ce don du pouvoir (et de la couronne) que le souverain a souhaité donner une loi qui protège l'Eglise «afin d'acquérir le royaume des Cieux dans le siècle à venir». La notion de devoir doit être incluse dans celle de don en retour, et le caractère à la fois libre et contraint du don permet cette interprétation.

Pourtant, paradoxalement, le pouvoir universel auquel le tsar *aspire* dans ce texte est limité par les désignations des

---

[56] Littéralement par la couronne impériale, don de Dieu, j'ai été uni à l'empire: «... Богом дарованим венцом царским венчан бих на царство...» Pour le texte serbe v. *Dušanov zakonik*, ed. B. Marković, Belgrade 1986.

[57] Cf. la traduction de B. Bojović (Bojović, *L'idéologie monarchique*, 548).

[58] «Tout cela ne se fit point selon mon désir, ni par l'intervention de quelque force, mais selon la bénédiction de Dieu et des autres ... ils me firent tsar de toute la religion orthodoxe, afin que je glorifie la Sainte Trinité consubstantielle dans les siècles des siècles. Amen» (Bojović, *op. cit.*, 549).

[59] «C'est pourquoi, moi aussi, le plus dévoué esclave de mon Seigneur Christ, couronné par Dieu et très pieux tsar Stefan, tenant avec foi le sceptre impérial dans mes mains ... j'ai souhaité établir quelques vertus et lois de la foi la plus véridique et orthodoxe, de la façon dont il faut les observer et défende dans la Sainte, catholique [œcuménique et conciliaire] et apostolique Eglise du Seigneur et Sauveur notre Jésus-Christ, dans les pays et les villes, afin que dans les provinces de notre empire aucune malveillance, mauvais conseil et haine maligne ne se répandent, mais que tous nous vivions en pleine quiétude et vie tranquille et dans la vie de la foi orthodoxe avec tous les hommes de notre empire, petits et grands, *afin d'acquérir le royaume des Cieux dans le siècle à venir.* Amen» (Bojović, *op. cit.*, 549).

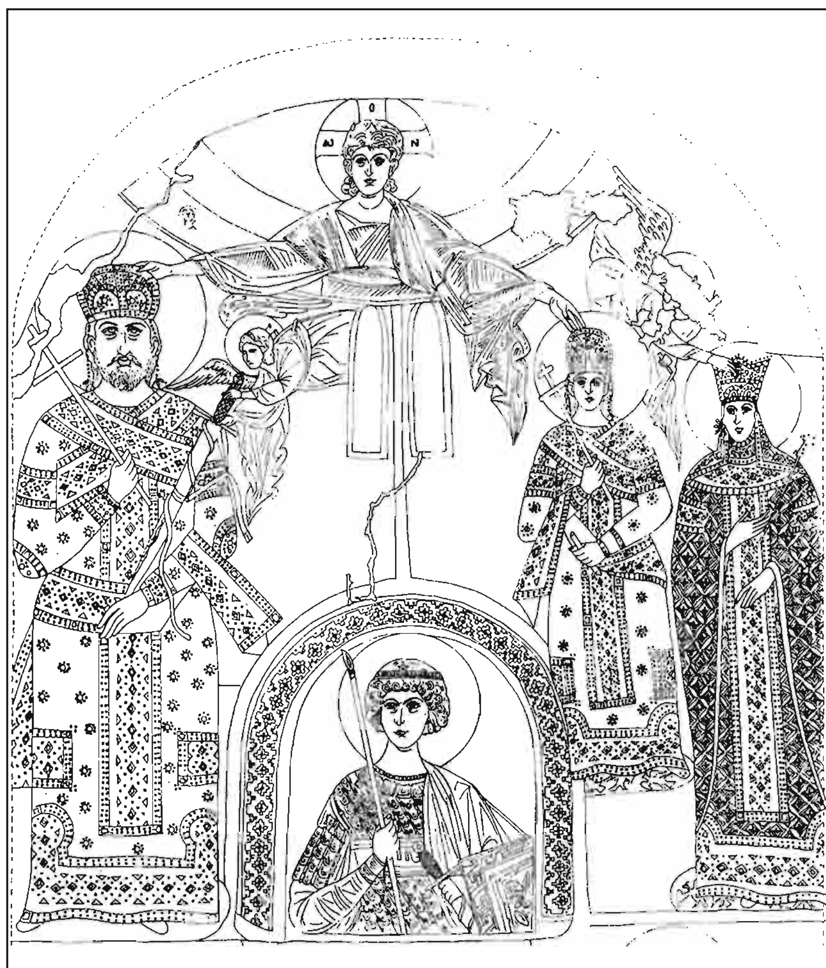


Fig. 13. Fresques de la façade ouest, Pološko, 1343–1345



Fig. 14. Arbre généalogique des Nemanjić, Dečani, détail, 1346–1347



Fig. 15. Portraits des souverains, Lesnovo, narthex, 1349

territoires concrets soumis à son autorité réelle. A la fin du *Code de loi*, il est désigné comme:

> «... petit-fils et fils, rejeton de leur souche, [souche] de mes ancêtres et géniteurs, saints et confesseurs de Dieu; de [mon] nom Stefan, serviteur du Christ, dans le Christ Dieu très pieux tsar de tous les Serbes, des Grecs, et des pays bulgares, de tout l'Ouest, du Littoral, des Fruges[60] et des Albanais, par la miséricorde et l'aide de Dieu, tsar autocrate...»[61]

Ainsi, l'imagerie du don surnaturel de la couronne par le Christ déléguant ses anges, *réinventant* les modèles des traditions macédonienne et comnène, est réutilisée non seulement par les peintres de l'entourage de Dušan, mais aussi, plus tard, à l'époque des despotats, dans un contexte historique différent, contrastant plus encore avec l'idée d'universalité au vu de l'avancée ottomane (figs. 16a et 16b). Le don de la couronne est ainsi pris dans une logique hiérarchique à la fois dynastique (placé avec celui du *loros* au sommet de l'arbre généalogique des Nemanja) et sociale (Dušan et son épouse recevant des couronnes et, sous leur représentation, le couple de dignitaires).[62] Il peut donc aussi être lié à la figuration non plus d'un roi et/ou d'un empereur, mais d'un despote (comme dans le cas de Stefan à Ljubostinja et à Resava).[63] Deux schémas iconographiques différents mettent en scène le don surnaturel de la couronne: à Resava, au don surnaturel des attributs au despote répond le don de l'église[64] et de la charte avec les privilèges par Stefan, alors qu'à Ljubostinja deux anges touchent seulement la couronne de Stefan.[65] Dans ce contexte politique différent, la réutilisation du schéma iconographique se vide du sens universaliste qu'il véhiculait à Byzance.

Au XVI[e] siècle encore, et surtout en Valachie,[66] alors que le pouvoir des princes était limité par la suzeraineté de la Porte, le thème du don divin de la couronne continue d'exister, mais soumis toujours à des variations, se rapprochant davan-

---

60 Fruges ou *Frâgi*: dénomination dérivée de «franci», désignant des Latins catholiques, utilisée par les Byzantins et les Slaves.

61 Cf. Bojović, *op. cit.*, 547.

62 Sur la double couronne et sa sécularisation v. S. Marjanović-Dušanić, *The Rulers' Insignia in the Structural Evolution of Medieval Serbia*, Majestas 7 (1999) 61, 72.

63 Sur Resava v. B. Todić, *Resava*, Beograd 1995, fig. 6, 82, 84; et sur Ljubostinja v. S. Djurić, *Manastir Ljubostinja*, Beograd 1987, fig. V, 105. Cf., aussi, D. Vojvodić, *Vladarski portreti srpskih despota*, in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, red. V. J. Djurić, Despotovac 1995, fig. 2, dess. 2 et 5.

64 Sur l'image de l'église offerte v. Č. Marinković, *Slika podignute crkve. Predstave arhitekture na ktitorskim portretima u srpskoj i vizantijskoj umetnosti*, Beograd 2007.

65 Sur certains gestes surnaturels atypiques v. B. Cvetković, *Christianity and royalty. The touch of the holy*, Byzantion 72 (2002) 347–364.

66 En Moldavie, ce thème est moins fréquent. On peut citer le rideau de l'iconostase du monastère de Slatina (XVI[e] siècle, 255 × 200 cm) avec Alexandru Lăpuşneanu et son épouse.

tage des exemples relevés dans la peinture des despotes serbes au XVe siècle (avec la couronne touchée par l'ange ou les anges). Dans ce cas, l'écart entre la pratique et l'imagerie se creuse davantage encore. On sait que les princes portaient en pratique le *cuca* et la représentation de la couronne acquiert de plus en plus un sens votif.[67] Le schéma iconographique du don surnaturel de la couronne s'est pourtant entièrement vidé de son sens de pouvoir universel (comme on vient de le voir pour les XIVe–XVe siècle). La réutilisation *anachronique* du geste continue au XVIe siècle aussi.

Ainsi, dans la périphérie, et notamment dans les pays slaves et roumains, des variantes du don surnaturel de la couronne sont conservées, mais leur sens devrait être nuancé par une contextualisation, et notamment à travers les titres et la pratique de l'usage de la couronne matérielle. On assiste à une transposition de motifs iconographiques et textuels avec un contenu différent en fonction de l'époque. Il ressort donc qu'un schéma, celui du don de la couronne, a été *exporté* et décontextualisé de la même manière que des textes *byzantins* circulaient et étaient repris et recopiés, utilisés comme *modèles* dans le monde orthodoxe. Plus encore, le motif du don surnaturel du signe de la croix au premier empereur chrétien a été réutilisé et élargi aux insignes du pouvoir, telle que la couronne déjà dans les textes, puis dans les images byzantines post-iconoclastes. Le thème, verbal et figuratif de Constantin recevant la couronne de Dieu et s'obligeant ainsi à devenir son fidèle serviteur est réinventé non seulement par les souverains byzantins et occidentaux, mais aussi par la papauté, et le couronnement de la Vierge, apparu à un moment clé pour le pouvoir de la papauté, en témoigne. C'est dans des contextes historiques précis que des modèles (verbaux et figuratifs) sont utilisés, mais contrairement à l'immuabilité prétendue de ces modèles, les formules iconographiques divergent. A un certain moment, le don surnaturel a pu coïncider avec l'idée d'universalité du pouvoir reçu, mais le geste de la délégation de la couronne est plus riche encore. Aussi n'est-on jamais très loin de l'activation du sens de victoire.[68] Mais la victoire peut être celle sur l'ennemi infidèle (que le souverain remporte grâce au don divin) ou celle sur l'ennemi diabolique et sur la mort (que les saints remportent et dont témoigne le don de la couronne dans des images comme celles des quarante martyrs ou d'autres saints couronnés). Notons que la représentation du couronnement des saints suit le type de don surnaturel utilisé pour la représentation du pouvoir royal à travers les siècles. Il y a un parallélisme dans ces deux types de représentations.[69] De-



Fig. 16a. Vuk Lazarević et Stefan, Ljubostinja, narthex, 1402–1405



Fig. 16b. Despote Stefan en ktitor, Resava, naos, av. 1418 (photo B. Cvetković)

---

[67] On peut se demander si elle avait aussi une valeur cérémonielle. Sur le caractère votif v. R. Paun, *La couronne est à Dieu. Neagoe Basarab (1512–1521)*, in: *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, red. P. Guran, B. Flusin, Bucarest 2001, 186–223. Cf., aussi, A. Pippidi, *Tradiţia politică bizantină în ţările române în secolele XVI–XVIII*, Bucarest 2001[2] (sur le paradoxe de la représentation plus fréquente de la couronne en images, alors qu'en pratique elle sortait d'usage).

[68] Telle peut être l'interprétation du don de la couronne dans l'ivoire de Léon en fonction de son inscription, la miniature de Basile II, la fresque du despote Stefan (panneau de Resava).

[69] En amont et en aval de la période chronologique qui nous intéresse, prenons l'exemple de l'icône des quarante martyrs (XIe siècle, Ohrid) où les saints sont couronnés par un Christ central tout en haut de l'image. Par la manière dont la couronne est donnée, on peut rapprocher cette icône de la miniature de Constantin IX, Zoé et Théodora (ms. *Sinaï gr. 364*). Le second exemple est celui des saints martyrs et de sainte Irène des icônes russes du XVIe siècle. Les personnages sont couronnés par des anges avec ou sans la délégation du Christ et le couronnement peut être rapproché par exemple du don de la couronne représenté en haut de l'arbre généalogique de Dečani ou au don dans le panneau de Ljubostinja.

puis le sacrifice christique, la couronne, que ce soit en texte et/ou en image, est donnée et reçue en vue d'une mission. Ainsi donc dans une perspective historique, le don de la couronne est lié à la continuité du pouvoir délégué par Dieu au premier souverain chrétien, alors que dans une perspective eschatologique, il fait référence à la mission salvatrice dont est investie le représentant du Christ (les deux étant évidemment liés). Mais les différents sens de la couronne signe de dignité et de victoire, de soumission et de sacrifice en fait se rencontrent dans la couronne d'épines. Comme j'ai essayé de le montrer, le christianisme transforme la signification de la couronne. La couronne signifie le lien avec Dieu, témoignant du martyre, de la victoire sur la mort, de la promesse de vie éternelle après la mort glorieuse. Elle est donc à rapprocher du sens eschatologique de la couronne d'épines. Au sens déjà ambivalent de la couronne — symbole de pouvoir, de victoire, d'élection, de soumission, de sacrifice, s'ajoute celui issu de l'usage rituel, liturgique, cérémoniel de l'objet même. Ce sens est encore enrichi par le geste qui accentue l'idée du don.

Ainsi, l'image textuelle et/ou figurative de la remise de la couronne aux souverains porte en elle plus que l'idée de l'origine divine du pouvoir reçu — présente dans la représentation même de la couronne, et celle de son universalité — présente dans le geste de délégation de la couronne. En effet, la *mise en scène* de don surnaturel, instauré dans les textes est montré dans les images, crée un rapport de subordination par l'*échange* entre les personnages. Le don de la couronne crée un lien (au pouvoir et au Christ, mais aussi à l'autre / à l'époux avec la couronne de mariage). En tant qu'élu, le souverain est théoriquement ***obligé*** de recevoir la couronne donnée par Dieu et de donner en retour pour se rendre digne du don, se sauver par l'imitation de la générosité et de la bienfaisance du Christ et guider vers le salut ceux qui l'imitent à leur tour, car finalement c'est la visée sotériologique de l'*échange* qui donne sens aux actes.

Notons qu'on ne dispose pas toujours de textes pour expliciter le sens d'une image. Celle-ci a sa propre logique et suit l'évolution de la pensée figurative en fonction du pays et de l'époque. Soulignons enfin que les images ne sont pas juste un autre outil dans la panoplie de *propagandes*, ni l'illustration d'une *idéologie politique* des empereurs. Elles sont des témoins spéciaux d'une époque où le politique et le religieux sont profondément liés, où le roi à un simple corps et une couronne — don de Dieu pour gouverner les hommes.

О божанском даривању круне: слике и тумачења

Тања Камбурова

У раду су анализирани средњовековни описи божанског даривања круне, примери са Истока и са Запада. Разматрани су на основу значења која даривању круне придају неки текстови, смештајући их у историјски контекст. Од појаве хришћанства значење даривања круне се изменило. Бог је био први и универзални дароватељ, извор сваке моћи и сваког добра. Према сведочењима текстова и слика, у античкој Грчкој и Риму круна је била истовремено знак победе и жртве, достојанства и покорности, живота и смрти. У *Новом завету* трнов венац има сва значења античке круне, а придодаје им се још и значење бесмртности. Он такође представља краљевску круну (чија је пародија), ритуалну круну антике (чија је негација) и круну мученика, која постаје круна спасења и вечног живота. Захваљујући трновом венцу, владарска круна добија другачије значење. На основу повезаности са Христовом жртвом земаљска мисија изабраника Божијег стиче есхатолошку димензију. Током дугог трајања хришћанства више аутора повезује круну не само са влашћу већ и с најважнијим врлинама доброг владара (Агапет, Евсевије, Константин VII, Псеудо-Кодин и други).

Повезаност василевса и Христа исказана на сликама није уобичајена пре IX века. Када се појавила, она је изражавала идеју универзалности владареве моћи. То показује више уметничких дела, на пример представе Василија I, Василија II, царева Комнина, али и каролиншких, отонских и норманских краљева. Осим владара, и папе су своју моћ представљале сликом даривања круне, нарочито сценом Крунисања Богородице. У другачијем историјском контексту, у каснијим епохама, приказ божанског даривања круне појављује се у Бугарској, Србији, Влашкој и Молдавији.

The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik

Branislav Todić

UDC 75.046.3.033.2(497.2 Melnik)
271.22(=163.2)-559

The heretofore variously explained fresco in the apse of the church at Melnik showing the apostle Peter, a bishop and Christ is now interpreted as the symbolical investiture of archbishop Basil. The interpretation is based on iconographic analysis taking into account the other frescoes in the apse as well as on the sources relating to the short-lived union of the Bulgarian (Tirnovo) Archbishopric with Rome. The fresco has been dated between 1204 and 1207.

The church of St Nicholas at Melnik, Bulgaria, is now almost completely stripped of frescoes. They were in place until 1939/1340, when they were removed from the walls and transferred to the Archaeological Museum in Sofia.[1] By that time, they had been carefully photographed by N. Mavrodinov, G. Traychev and A. Stránský.[2] The latter discussed them in a few shorter articles and a study,[3] while L. Mavrodinova devoted them a monograph.[4]

The first researchers of the half-ruined basilica found well-preserved frescoes in the east portion of the church and another few here and there on other walls. Their date and ktetor remain unknown, but they probably were commissioned by brothers Vladimir and Frangos mentioned in the prayer inscription on the southern pilaster in front of the apse, both with the title of sebastos: Δέησ(ις) τοῦ δου(λοῦ) τοῦ Θ(εο)ῦ σεβαστοῦ τοῦ Βλαδιμήρου αὐταδέλφου σεβαστοῦ τοῦ Φράγγου.[5] History knows nothing of them.[6] Vladimir, to judge by his Slavic name, might have been a sebastos at the time Melnik was under Bulgarian rule (1195–1246). The style of the frescoes, showing features typical of the transition from the late Komnenian to the early plastic style of the thirteenth century, is fully consistent with the most recent dating of the inscription; moreover, the excavated Byzantine coins of the second half of the twelfth and the thirteenth century have confirmed that the church was built and frescoed about 1200.[7] This dating of the frescoes has been usually based on their style,[8] beginning with A. Stránský, who defined them as "à peu près à partir du commencement du XIII^e siècle".[9] Purely Byzantine in style, they also, a few exceptions set aside, conform to Byzantine iconography.[10]

The conch of the main apse showed the Virgin enthroned with the Christ Child in her lap. Below her was a bishop and, next to him, the consecration of a bishop involving Christ and the apostle Peter. Above the three-light window were objects from the Old Testament Ark of the Covenant, and south of the window, four church fathers: Basil, John Chrysostom, Gregory and Athanasios. The vault showed the Ascension and two prophets: Jeremiah and Isaiah. In the lowest register in the sanctuary only the bishops on the northern side were visible, all shown facing and holding gospels: adjacent to the Vision of St Peter of Alexandria were Sts Antim, Antipa, Gregory Decapolite, Leo of Rome, (Cyril?) of Alexandria and Gregory of Nyssa. In the upper zone in the direction of the naos were St John the Martyr and St Demetrios, and above the latter, the aforementioned prayer inscription of sebastoi Vladimir and Frangos. The apse of the prothesis showed the bust of the Virgin Orant and the Melismos below her: two angels, clad as deacons, holding rhipidia in the form of palm leaves and bending towards the Christ Child. The apse was flanked by two facing deacons and, above them, the busts of a bishop and

---

[1] Two of them are at the National Art Gallery in the crypt of the church of St Alexander Nevsky, and some, meanwhile cleaned and conserved, are on display at the Archaeological Museum in Sofia, v. L. Prashkov, *Новооткрытые фрески церкви Св. Николая в городе Мелник*, in: *XVIII^e Congrès international des études byzantines. Résumés des communications* II, Moscow 1991, 930–931.

[2] Most of the photographs taken by Traychev and Mavrodinov are published in: L. Mavrodinova, *Църквата Свети Никола при Мелник*, Sofia 1975, figs. 1, 6, 10–32, while Stránský's photos are kept at the National Museum in Belgrade.

[3] A. Stránský, *Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik*, in: *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini* II, Rome 1940, 422–427.

[4] Mavrodinova, *Свети Никола*, 8–64 (with the earlier literature); eadem, *Nouvelles considérations du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnik*, in: *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines II. Art et archéologie. Communications* 1, Athens 1981, 427–438.

[5] The inscription has been published many times, with only minor differences in reading. The most accurate reading is by V. Beševliev, *Spätgriechische und spätleitinische Inschriften aus Bulgarien*, Berlin 1964, 170 (№ 238), fig. 257, who has dated it to the thirteenth century. An even more precise dating, to the late twelfth or early thirteenth century, has resulted from paleographic analysis by H. Andreev, *Към въпроса за датирането на ктиторския надпис од епископската базилика "Св. Никола" в цитаделата на средновековния Мелник*, Археология XXXIX/1–2 (1999) 102–103.

[6] The long-held view that sebastos Frangos and despotes Alexis Slav are one person has been conclusively discarded by I. Bozhilov, *Фамилията на Асеновци — генеалогия и просопография*, Sofia 1985, 95–98.

[7] S. Georgieva, *Археологически проучвания на късносредновековната църква "Св. Никола" в Мелник*, Археология XV/2 (1974) 29.

[8] N. Mavrodinov, *Старобългарското изкуство XI–XIII в.*, Sofia 1966, 35; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 436; Mavrodinova, *Свети Никола*, 48–51; Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle–London 1999, 96.

[9] Stránský, *Les ruines*, 423; v. also Andreev, *Към въпроса за датирането*, 102–103 (between 1208 and 1209); only two scholars believe them to be of a later date: Th. Vlachos, *Geschichte der byzantinische Stadt Melenikon*, Thessaloniki 1969, 61 (after 1246), and V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976, 240, note 12 (about 1271).

[10] Detailed descriptions can be found in Stránský, *Les ruines*, 424–426, and Mavrodinova, *Свети Никола*, 9–13.



*Fig. 1. Central apse of the church of St Nicholas at Melnik**

St Stephen. On the south wall of the prothesis were saints and the Nativity above them. The opposite, north, wall also showed the remains of saints and scenes. In the apse of the diakonikon was the Deesis and, above it, the Presentation of the Virgin in the Temple. On the north wall was the mounted figure of St Prokopios, and on the south wall were Judas' Betrayal and Christ before the Cross. The west façade of the church also displayed a few frescoes.

This brief overview of the frescoes once adorning the church of St Nicholas, gleaned from descriptions and old photographs, shows that their programme, and to a lesser extent their iconography, generally conformed to the patterns adopted in the Byzantine art of the eleventh to thirteenth century. A careful study, however, reveals a number of distinctive features, only some of which will be highlighted: the absence from the sanctuary of the Communion of the Apostles and the Officiating Bishops, virtually inevitable in Orthodox churches in the early thirteenth century; the absence of holy bishops from the Melismos in the prothesis; and an unusual scene in the lowest register in the central apse showing the consecration of a bishop, quite lonely in medieval art in terms of both appearance and location. What lay behind these deviations from the established programme and iconography, and what link connects them, are the questions we shall try to answer here.

At Melnik, in the lowest register in the main apse — where, from the eleventh century on, bishops holding open scrolls were shown, at first turned towards the Hetoimasia, and then towards the Amnos on the altar — was painted, above the high-set synthronon, the consecration of a bishop. All the characters depicted belong into a single theme, as observed long ago.[11] The first figure on the north is a facing bishop with long hair and three-pronged beard, whose name has not survived. He holds a gospel in his draped left hand, while pointing to the neighbouring figures with his right.[12] The westernmost figure in the group is the apostle Peter in a chiton, himation and sandals. His identifying inscription has not survived, but he is easily recognizable by his standard portrait traits — wavy hair and short rounded beard. He holds a rolled-up scroll in his left hand, and blesses the neighbouring bishop with his right, almost touching his head with his fingers. Slightly bent forward, the latter also lacks the inscription. His face is badly damaged and the only surviving detail is his long and pointed beard. Similarly to the other bishops, he wears a white sticharion with river-like stripes (potamoi), epitrachelion, polystaurion and omophoros. He does not seem to have been haloed. His arms are crossed, and the right one is slightly raised towards Christ. Jesus Christ, in a dark himation and light-coloured chiton, is standing on a low supedaneum and blessing the bishop.[13]

* Photographs are reproduced by courtesy of the Archive of A. Stránský, National Museum, Belgrade.

[11] Stránský, *Les ruines*, 424.

[12] *Ibid.*, pl. CXXXVII, fig. 1; Mavrodinova, *Свети Никола*, figs. 13, 32; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 434, fig. 6.

[13] Stránský, *Les ruines*, pl. CXXXVII, fig. 1; Mavrodinova, *Свети Никола*, fig. 14; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, fig. 7.



Fig. 2. Symbolical investiture of the archbishop Basil of Bulgaria, St Nicholas, Melnik

Behind Christ's back is a large three-light window above which are painted two ornamented candlesticks and a two-handled jar accompanied by the inscriptions ἡ χρυσῆ and [ἡ] λυχν[ία] respectively, and at the end, two tablets inscribed with: αἱ πλάκαις τ[ῆς] δι[αθήκης].[14]

South of the window are four bishops with their hands raised to chest level, the first of them at a distance from the rest.[15] His inscription has not survived, but the characteristic long black beard identifies him as St Basil. The bishop next to him has also lost his identifying inscription, but his hollow cheeks, high forehead and short beard unmistakably point to St John Chrysostom. The inscriptions accompanying the other two bishops used to be legible: St Gregory (ὁ ἅγιος Γρηγόριος), and the one at the end, St Athanasios (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος).

Its place of honour in the apse clearly shows that the scene of the consecration of a bishop was very important in Melnik's fresco programme. Moreover, it included a large number of protagonists: Christ and the apostle Peter performing the ceremony, and five holy bishops. If its many peculiarities are set aside for a moment, the scene may be said to reiterate in the main the scenes showing the ceremony of chirotony at the centre, and bishops, priests or people, blessing or acclaiming, on the sides.[16] The iconography of such scenes in Byzantine art was fixed, and it only varied in details depending on which particular moment of the ceremony was depicted (laying on of hands, blessing, holding an open book over the head, etc). The old euchologia prescribed that the rite should be performed in the sanctuary and attended by several bishops: one performed the rite of chirotony of the new bishop, another one prayed, and the rest hailed "aksios".[17]

The presence of St Peter at Melnik, however, is unusual in at least two respects. Firstly, he is never mentioned in the prescribed Byzantine rite of episcopal consecration. Secondly, this is the only instance of St Peter blessing a bishop from behind or laying a hand on his head. Peter's presence in the scenes of chirotony is exceptionally rare anyway. As a matter of fact, there is a single surviving example in Byzantine art: in the New Church at Tokale Kilise (tenth century) St Peter is shown standing in front of

[14] Mavrodinova, *Светu Никола*, fig. 15; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, fig. 7. Our reading has been enhanced from the photographs from Stránský's archives kept at the National Museum in Belgrade. Stránský, *Les ruines*, 424, lists: "le livre, la feuille avec l'inscription et deux chandeliers dans lesquels brûle une petit flammèche blanche, et une cruche ornementale à deux anses dont les contours sont ornés de perles"; and Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 434, cites "l'amphore contenant la manne céleste, un Livre de la Loi et, entre les fenêtres, deux candélabres-flambeaux".

[15] Mavrodinova, *Светu Никола*, 15–16, fig. 10; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, fig. 8.

[16] Ch. Walter, *Church Appointments in Byzantine Iconography*, Eastern Churches Review 10 (1978) 108–125; idem, *Un commentaire enluminé des Homélies de Grégoire de Nazianze*, Cahiers archéologiques 22 (1972) 126, fig. 14.

[17] Cf. J. Goar, *Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum*, Venice 1730, 249–252; A. Dmitrievsky, *Описание литургических рукописей* II: *Εὐχολόγια*, Kiev 1901, 17, 59, 153, 993–1052. Iconographic explanations are given by Ch. Walter (*Church Appointments*, 121–122, and, idem, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 88, 91–95, 130–136).



Fig. 3. Objects from the Old Testament Ark of the Convenant, St Nicholas, Melnik

the other apostles and consecrating the first seven deacons by laying both hands on the first one's head,[18] as recorded in Acts 6, 6. All other examples are related to the West, such as the scenes in the crypt of the basilica at Aquileia and in St Mark's in Venice (twelfth century), where St Peter with a pastoral staff blesses bowing Hermagoras,[19] or on the altarpiece from Count Paolo Gherli Collection (about 1275), where he ordains Veranus as deacon.[20] Other examples of the apostles consecrating the first bishops (Ananias, Mark or Timothy) are also found beyond the Byzantine orbit.[21] The fresco from Melnik is completely lonely even in that St Peter is standing behind the bishop, and not before him as was customary and as shown in all other instances.

St Peter's position behind the bishop must mean that the investiture of the unknown bishop is in fact performed by Jesus Christ standing in front of him and blessing. To the best of our knowledge, this is yet another detail which makes the scene from Melnik completely lonely in medieval art. Christ is not depicted in the scenes of episcopal consecration, except for few cases of his ordaining St James, the Brother of the Lord, as the first bishop of Jerusalem, all of a late Byzantine date (cf. below). Therefore, the possibility should be allowed for that Christ such as shown at Melnik might have been borrowed from royal iconography: standing before the ruler, he performs investiture and by the gesture of blessing lays emphasis on the divine origin of his power.[22]

The rest of the Melnik scene, behind Christ and above the three-light window, shows objects from the Ark of the Covenant: two candlesticks, a stamnos and the tablets of the Law. Not even these items are known from any other scene of chirotony. If the reason for their presence at Melnik remains unknown, the source from which they were borrowed as an iconographic detail can be reliably identified. It should be noted, however, that a carefully written study[23] has shown that in the early centuries of Christianity the Ark of the Covenant was interpreted exclusively in ecclesial and Christological terms, and that such was also the meaning of its depictions in the visual arts. Latin patristic literature has never abandoned this interpretation, owing above all to Isidore of Seville and Bede.[24] Byzantine theologians, on the other hand, began from the sixth century to associate the Ark of the Covenant and its contents with the Virgin,[25] and from the twelfth century this interpretation became prevailing in Byzantine art.[26] Because of the relevance of Kosmas Indi-

[18] G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* I/2, Paris 1932, 355–356, pl. 82,1; Walter, *Church Appointments*, 110, pl. 1; Walter, *Art and Ritual*, 132, fig. 32.

[19] G. Brusin, *Aquileia e Grado*, Padua 1964, 50–54; O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 1–2, Chicago–London 1984, 283, pl. 24, fig. 44. Pala d'Oro in Venice shows St Mark presenting Hermagoras to St Peter (*Il Tesoro di San Marco*, vol. 1: *La Pala d'Oro*, ed. H. R. Hahnloser, Florence 1965, pl. XXXIX).

[20] G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, 1003, fig. 1128.

[21] St Paul consecrates Timothy by laying his hand on his head at Santa Pudenziana (G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian School of Painting*, Florence 1965, fig. 1114); St Mark ordains Ananais in the same way on the so-called Grado Chair [K. Weitzmann, *The Ivories of the So-called Grado Chair*, DOP 26 (1972) Fig. 10]; on the Pala d'Oro St Peter appoints Mark as bishop by granting him the pastoral staff (*Il Tesoro di San Marco*, vol. 1, pl. XXXIX).

[22] It would suffice to point to the research done by A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 112–122. Such scenes are quite frequently found in wall painting, in illuminated manuscripts and charters, in ivories, seals and coins.

[23] E. Revel-Neher, *L'Arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle*, Paris 1984.

[24] *Ibid.*, 62–67.

[25] *Ibid.*, 53–61; E. Revel-Neher, *On the Hypothetical Models of the Byzantine Iconography of the Ark of Covenant*, in: *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 409–410.

[26] N. Bêljaev, *Le "Tabernacle du témoignage" dans la peinture balkanique du XIV^e siècle*, in: *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*,

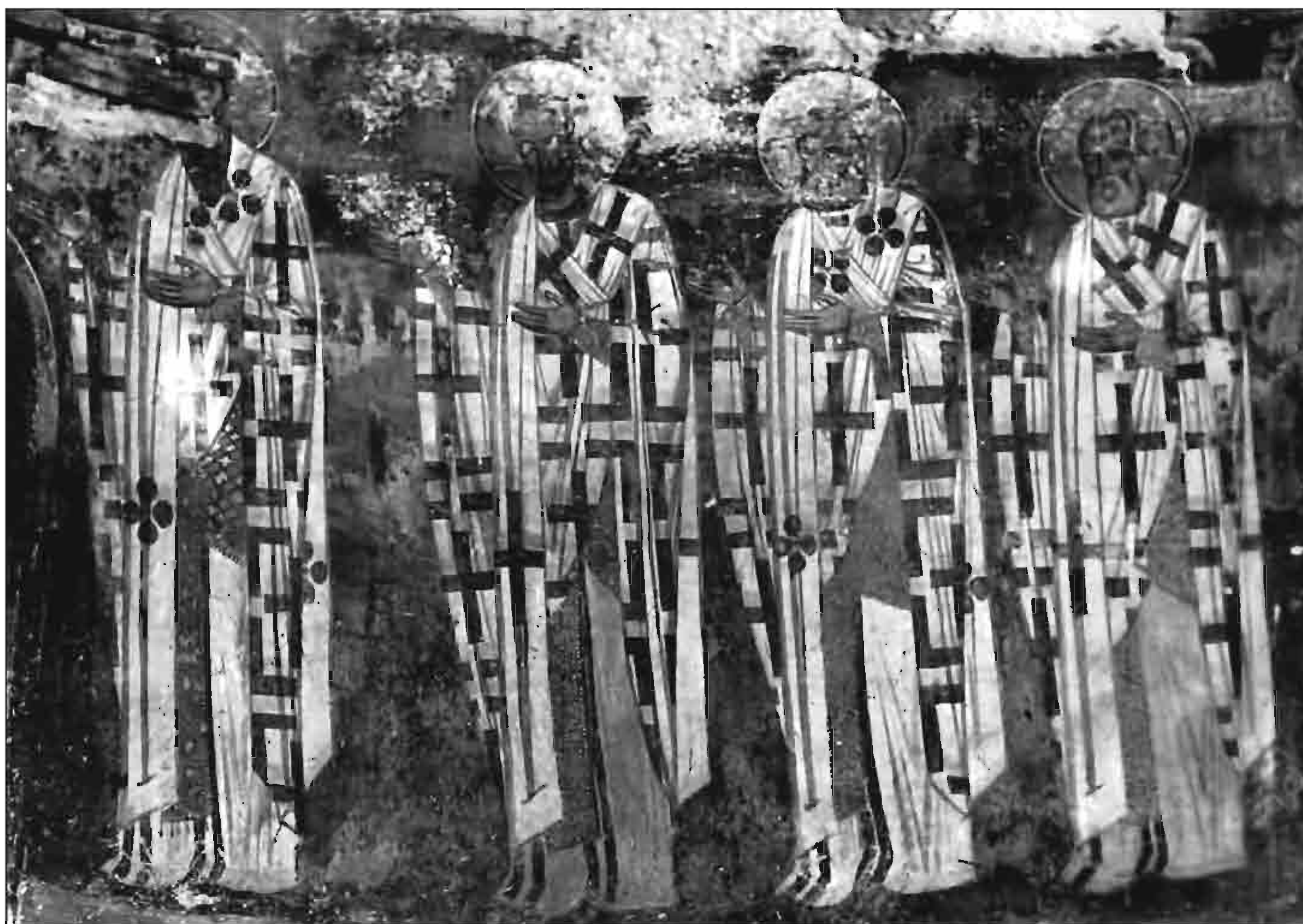


Fig. 4. Sts Basil the Great, John Chrysostom, Gregory and Athanasios, St Nicholas, Melnik

kopleustes' *Christian Topography* (sixth century) to the Melnik fresco, it should be noted that it interprets the Ark in cosmological and Christological terms, and so do the illuminations in its manuscript versions from the ninth (*Vat. gr. 699*) and the eleventh century (*Sin. gr. 1186* and *Laur. Plut. IX. 28*).[27] The same meaning is conveyed by the depictions of the Ark and its contents in the Byzantine octateuchs of the eleventh–twelfth century whose iconography was influenced by Kosmas' *Topography*.[28] However, it was already in the early twelfth-century Physiologus from the Evangelic School at Smirna (*B–6*), which contained excerpts from Kosmas' *Topography*, that these depictions were supplemented with images of the Virgin and Christ.[29] This iconography was further developed in Byzantine art, invariably carrying Mariological symbolism, but it found no echo in Melnik. The apse at Melnik did show the Virgin above the objects from the Ark, but there was no link between them because they were separated by a horizontal red border; indeed, the Ark was associated with Christ and included into the extensive depiction of the investiture of a bishop. The iconographic origin of the objects depicted can only be traced to the abovementioned illuminations from Kosmas' *Topography* (*Sin. gr. 1186*, fol. 77v and *Laur. Plut. IX. 28*, fol. 107r)[30] or to their version from the Smirna Physiologus, where the Ark of Covenant is represented symbolically, between the columns of an arcade, by the jar of manna, Aaron's rod and the tablets of the Law (fol. 177 or 179r), and accompanied by a text the quotations from which were used for the inscriptions at Melnik: Ἡ σκηνή, εν ᾗ ἡ στάμνος, ἡ χρυσῆ, ἔχουσα τὸ μάννα, καί ἡ ῥάβδος Ἀρὼν ἡ βλαστήσασα, καὶ αἱ πλάκες τῆς διαθήκης.[31] This is to say that it is the Ark of the Covenant that was depicted at Melnik: it is not explicitly named as such and is somewhat simplified in comparison with the illuminations, but it is quite closely related to them in iconography and inscriptions.

Finally, Melnik shows four church fathers frequently depicted in the apses of Byzantine churches, Sts Basil, John

---

I/2, Paris 1930, 315–324; J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels 1936, 135–139; Revel-Neher, *L'Arche d'alliance*, 44–47; Revel-Neher, *Hypothetical Models*, 405–411; M. Gligorijević-Maksimović, *Skinija u Dečanima. Poreklo i razvoj ikonografske teme*, in: *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Belgrade 1989, 319–334.

[27] C. Stornajolo, *Le miniature della Topographia cristiana di Cosma Indicopleuste. Codice Vaticano greco 699*, Milan 1908; *Cosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne*, ed. W. Wolska-Conus, II, Paris 1970 (Sources chrétiennes, 159), 38–80.

[28] *Cosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne*, I, ed. W. Wolska-Conus, Paris 1968 (SC, 141), 143–144; L. Brubaker, *The Tabernacle Miniatures of the Byzantine Octateuchs*, in: *Actes du XV^e Congrès internationale d'études byzantines II. Art et archéologie. Communications* 1, Athens 1981, 73–92; K. Weitzmann, M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999, 175, 185, figs. 762–765, 812–814.

[29] J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig 1899 (Byzantinische Archiv, 2), 54–64, pls. XXVI–XXVIII; *Cosmas Indicopleustes, Topographie chrétienne*, I, 94–99; O. E. Etingof, *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков*, Moscow 2000, 39–66.

[30] *Cosmas Indicopleustes, Topographie chrétienne*, I, fig. 8; II, 43–47; W. Wolska, *La Topographie chrétienne de Cosmas Inidicopleustès. Théologie et sciences du VI^e siècle*, Paris 1962, 118, 119, pl. II. Here the tabernacle contains a table, a candlestick (λυχνία), Aaron's rod, a jar (στάμνος), tablets (αἱ πλάκες) and a brazen serpent.

[31] Strzygowski, *Bilderkreis*, 59; *Cosmas Indicopleustes, Topographie chrétienne*, I, 99; H. L. Kessler, *"Pictures Fertile with Truth". How Christians managed to make images of God without violating the second commandment*, Journal of the Walters Art Gallery 49-50 (1991–92) pl. 9; Etingof, *Образ Богоматери*, 55, fig. 32.



Fig. 5. Melismos, north apse, St Nicholas, Melnik

Chrysostom, Gregory and Athanasios. All four seem to have been portrayed in that place for the first time in St Sophia at Ohrid (about 1054),[32] and frontally. In the late eleventh century (the oldest known examples being the church of St John Chrysostom at Koutsovendi and the Virgin Eleoussa at Veljusa),[33] the holy bishops, holding scrolls inscribed with liturgical texts, began to turn towards the centre of the apse and the Amnos.[34] At Melnik, they are also shown in a three-quarter view, but only in one part of the apse, and without scrolls, but with their hands raised towards Christ who is consecrating a bishop. In that way, they assumed the role of anonymous clerics usually shown in the scenes of chirotony with their hands raised in acclamation.[35] This is another element that makes the Melnik fresco completely lonely in medieval art.

Generally and in few particular details, then, the chirotony scene at Melnik resembles older patterns, while some of its elements are borrowed from other themes of Byzantine art. The apostle Peter, Christ and the Ark pop in quite unexpectedly, while the church fathers take on a somewhat modified form so as to fit into the theme. Naturally enough, such an unusual composition has attracted considerable attention of the scholarly community, whose primary concern has been to identify the bishop being consecrated and then, based on that identification, to explain other elements of the scene. A great obstacle to them, and indeed to us, has been the loss of inscriptions and the considerable damage to the frescoes, many of which no longer exist.

At first the Melnik composition was interpreted as the bringing or "la présentation" of St Nicholas, the church's patron saint, to Christ by the apostle Peter,[36] but the interpretation was soon dismissed and instead the ordination of St James the Brother of the Lord was assumed.[37] A. Xyngopoulos rightfully dismissed the view of A. Stránský that the apostle Peter presents St Nicholas to Christ, founding his dismissal on the fact that Byzantine art knows of no example of a saint presenting another saint, and taking him — as he put it — by the head; he also observed that the long-bearded bishop bore no resemblance to St Nicholas.[38] According to him, the chirotony at Melnik being performed by Christ, the bishop could be no other than St James, traditionally believed to have been appointed the first bishop of Jerusalem by Christ.[39] Scenes of the consecration of St James do occur in post-Byzantine icon painting, but their iconography considerably differs from that of the Melnik scene: wearing the omophorion and with his hands crossed, James is shown kneeling before Christ the Archpriest who is blessing him, while apostles or angels can be shown beside them.[40] Relying on the descriptions of the ceremony of episcopal consecration, Xyngopoulos interpreted the role of the apostle Peter as that of the chartophylax, the objects from the Ark of the Covenant as the gospel, the chalice and the inscribed sheet (πτερόν) on the altar table, and the four church fathers as painted according to the Apostolic Constitutions, where there is a reference to σιωπῇ προσευχομένων of the attending clergy.[41] He assumed the iconography to be of Palestinian origin, and explained its appearance at Melnik as resulting from indirect oriental influences spreading to Macedonia via Thessalonike. What has remained unexplained, however, is why it appears at Melnik and nowhere else. Accepting Xyngopoulos's hypothesis about St James, Mavrodinova found the explanation for its appearance at Melnik in a sermon of Kosmas the Presbyter (tenth century) condemning the Bogomil rejection of liturgy,[42] although this text in fact refers to the authors of the first liturgies, Peter, James and Basil, and only mentions the consecration of James by God in passing.

The main flaw in Xyngopoulos's interpretation, besides his many quite freely made assumptions, is in its being based on the descriptions of the rite of episcopal consecration from a late euchologion — *№ 362 (607)* from the Patriarchate Library in Jerusalem (fourteenth century) — and a text of Simeon of Thessalonike (early fifteenth century).[43] These are accounts of the fourteenth-century and

---

32 R. Hamann-MacLean, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, plan 1, pl. 4; Gerstel, *Sacred Mysteries*, 83.

33 Walter, *Art and Ritual*, 199.

34 G. Babić, *Les discussions christologiques et la décoration des églises byzantines au XII^e siècle*, Frühmittelalterliche Studien 3 (1968) 368–386; Walter, *Art and Ritual*, 199–214.

35 Walter, *Church Appointments*, 121–122.

36 Stránský, *Les ruines*, 424, pl. CXXX, fig 1.

37 A. Xyngopoulos, *Παρατήρησεις εις τας τοιχωγραφίας του Αγ. Νικολάου Μελενίκου*, Επετήρις της Φιλοσοφικής Σχολής Θεσσαλονίκης 6 (1950) 115–118. This interpretation has been almost generally accepted, cf. Djurić, *Byzantinische Fresken*, 240; A. Cituridu, *Zidno slikarstvo Svetog Pantelejmona u Solunu*, Zograf 6 (1975) 17; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 434–436; Mavrodinova, *Светu Никола*, 14–18; Gerstel, *Sacred Mysteries*, 96–97.

38 Xyngopoulos, *Παρατήρησεις*, 116–118.

39 PG 42, col. 409 (Epiphanios of Cyprus); PG 61, col. 326 (John Chrysostom); H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Brussels 1902, 155; Xyngopoulos, *Παρατήρησεις*, 119 and note 1.

40 Xyngopoulos, *Παρατήρησεις*, 119 and note 2; Walter, *Church Appointments*, 110–111, fig. 1; M. Chadzidakis, *Εικόνες της Πάτμου*, Athens 1995, 139–140, figs. 147–148, assumes that the theme was inspired by later popular literature.

41 Xyngopoulos, *Παρατήρησεις*, 121–124.

42 Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 434–436; Mavrodinova, *Светu Никола*, 18–21.

43 PG 155, col. 396 sq; Dmitrievsky, *Εὐχολόγια*, 299.

later rites[44] and cannot be used in interpreting the practices of earlier epochs and their visual depictions. Ch. Walter found the hypothesis unconvincing, as it failed to explain both the theme and its display in so important a place as the apse. The absence of similar scenes with St James in Byzantine art led him — similarly to Stránský — to reluctantly identify the bishop being consecrated as St Nicholas, based on the legend about the insignia being restored to St Nicholas by Christ, but also by the Virgin. In our turn we also note that the iconography of this legend was different and that the bishop depicted bears no resemblance to St Nicholas whatsoever. This "curious scene" in the apse of the church of St Nicholas at Melnik being completely lonely, Ch. Walter found its interpretation impossible.[45]

It is exactly this loneliness of the scene, and a series of its curious details, that should take our thinking in a different direction. This primarily goes for the unexpected presence of the apostle Peter, which has not attracted much attention, but also for some other parts of the scene which, being unknown to the iconography of such themes in Byzantine art, call for reconsidering the view that the Melnik scene does not step out of the Eastern Orthodox framework and that it even communicates clear anti-heretical messages.[46] Stránský was the only to make a cursory and unsubstantiated remark that "la présentation de saint Nicholas à Christ dans l'autel montre les influences de Rome",[47] which Xyngopoulos and Mavrodinova simply discarded without any explanation.[48] That Stránský was on the right track seems to be confirmed by a few other details: the absence of two central scenes in the sanctuary, Communion of the Apostles and Officiating Bishops, from the Great Schism of 1054 the most important visual expression of the Orthodox dogmatic and liturgical tenets in Byzantine churches;[49] Melnik shows the Melismos, but in the apse of the prothesis[50] and reduced to the Christ Child covered with an aer, on a simple bed, and two deacon angels. Obviously, the church fathers were deliberately omitted, given that the Orthodox rite of consecration of the holy gifts required their presence.[51] The absence of themes otherwise compulsory for a Byzantine church, the Melismos without bishops, and the presence of St Peter at the consecration of a bishop, show clearly enough that Melnik's programme and iconography depart from the Byzantine tradition, and under the influence of Roman Catholic doctrine.

Explanation may be sought for in political and ecclesiastical developments in Bulgaria in the early thirteenth century. It is well known that between 1199/1200 and 1207 there was an intensive correspondence (preserved almost in its entirety in the Regesta Vaticana) concerning union between Rome and the church in Bulgaria.[52] Negotiations were motivated by the aspiration of pope Innocent III (1198–1216) for an eastward Roman Catholic expansion and the Bulgarian tsar Kaloyan's (1197–1207) to secure from Rome the crown for himself, and the patriarchal title for the archbishop of Tirnovo. Without going into a detailed political account of the negotiations,[53] we shall remind that in late 1204 Kaloyan subordinated the Bulgarian church to Rome by his chrysobull,[54] which was then confirmed by archbishop Basil's oath.[55] Kaloyan's sudden death before the walls of Thessalonike on 8 November 1207, the reaction of his successor Boril (1207–1218) and the proclamation of the Synodikon of Orthodoxy at the Council of Tirnovo on 11 February 1211, marked the end of union with Rome, although it formally continued until 1232.[56] At the Council of Tirnovo, almost all bishops who had supported archbishop Basil's union now took sides with the Orthodox bishops.

From what is known, the nature of the union was primarily hierarchical and canonical. The Bulgarian church did become subordinate to Rome, but dogmatic, liturgical and ritual issues are generally believed to have been left for a later phase of negotiations.[57] There are sufficient indications, however, that Innocent III raised these questions straight away. Namely, the pope permitted chrism to be prepared according to the Roman rite,[58] and the Bulgarian archbishop, metropolitans and bishops were anointed because the Orthodox rite according to which they had been consecrated did not involve anointing.[59] The pope authorized his legates to rectify spiritual affairs in Bulgaria and to instruct the metropolitans, clerics and people in the Petrine doctrine ("eius sequamini doctrinam et formam, cui Dominus totius ecclesie magisterium contulit et primatum").[60] Archbishop Basil himself requested of the pope to introduce the church order ("ut dispenses et adimpleas ordinem ecclesiasticum") and to instruct him in anointing, baptism and other matters.[61] The pope added: "si forsitan dubitaveris, cum a te fuerimus requisiti, fraternitatem tuam plenius instruemus."[62] Undoubtedly, archbishop Basil received instruction not only

[44] Cf. J. Darrouzès, *Recherche sur ὀφφίκια de l'Eglise byzantine*, Paris 1970, 149–153; Walter, *Art and Ritual*, 132–133 and note 94.

[45] Walter, *Art and Ritual*, 132–133 and note 94.

[46] Xyngopoulos, *Παρατήρησεις*, 128; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 436; eadem, *Свети Никола*, 18–21, 51–53.

[47] Stránský, *Les ruines*, 426. Western influences are Stránský's explanation for the image of pope Leo in the nave and the candlestick and jar in the apse (*ibid.*, 426–427).

[48] Cf. note 46 above.

[49] A. Lidov, *Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054*, Byzantion 68 (1998) 383–389, 392–397. The introduction of these scenes into the programme of Byzantine churches used to be explained differently, cf. Babić, *Discussions christologiques*, 368–396; Walter, *Art and Ritual*, 184–189, 198–217.

[50] Stránský, *Les ruines*, 424, pl. CXXXVIII; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, 428–429, fig. 3; Mavrodinova, *Свети Никола*, 21–23, figs. 16–17; Walter, *Art and Ritual*, 212–213.

[51] The theme may be connected with the epiclesis prayer (S. Salaville, *Epiclèse*, in: *Dictionnaire de théologie catholique* V, Paris 1931, col. 194–300), i. e. the invocation of the Holy Spirit to consecrate the offering gifts (cf. Walter, *Art and Ritual*, 209, note 227; idem, *The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?*, in: *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, 219–220). The epiclesis is not known in or recognized by the Roman Catholic Church.

[52] The correspondence has been published several times; the best critical edition is used here: I. Duychev, *Преписката на папа Инокентия III с Българите*, Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет 38/3 (1941/1942) 21–77.

[53] On this union, v. good studies by V. N. Zlatarski, *История на българската държава през средните векове* III, Sofia 1940, 149–211; P. Petrov, *Унията между България и римската църква през 1204 г. и четвъртият кръстоносен поход*, Исторически преглед XI/2 (1955) 35–57; V. Gjuzelev, *Das Papstum und Bulgarien im Mittelalter (9.–14. Jahrhundert)*, Bulgarian Historical Review V/1 (1977) 34–58; cf. also Duychev, *Преписката*, 78–116, and I. Bozhilov, *Преписката на българите с папа Инокентий III*, in: *Държава и църква през XIII век*, Sofia 1999, 106–119.

[54] Duychev, *Преписката*, 43–44.

[55] *Ibid.*, 45–46.

[56] It was as early as 19 April 1213 that pope Innocent III invited the primate of Bulgaria to attend the Lateran Council in 1215 (Gjuzelev, *Papstum und Bulgarien*, 44; I. Bozhilov, *Седем етюди по средновековна история*, Sofia 1995, 181–182).

[57] Zlatarski, *История*, 206–207; Petrov, *Унията*, 56.

[58] Duychev, *Преписката*, 38.

[59] *Ibid.*, 38–39.

[60] *Ibid.*, 33, 51–52.

[61] *Ibid.*, 46.

[62] *Ibid.*, 43.

from the pope, but also from cardinal Leo and other papal legates in Bulgaria.[63] It may be assumed, therefore, that it was their intervention that led to the omission from the fresco programme at Melnik of typically Orthodox themes, and to the creation of the curious scene of a bishop being invested by Jesus Christ through the mediation of St Peter.

In light of these facts, the bishop is likely to have been a contemporary of the union events. Namely, as has been shown, this can be neither St Nicholas nor the apostle James; and this is unlikely to be the bishop of Melnik,[64] because such a dignitary is mentioned neither in the correspondence between Innocent III and the Bulgarians nor anywhere else in the early thirteenth century.[65] Therefore, this should rather be archbishop Basil, not only because of the role he played in the union affair, but also because the investiture is being performed by Jesus Christ and the apostle Peter. Another clue pointing to archbishop Basil is the figure of St Basil the Great at the head of, and somewhat apart from, the holy bishops on the other side of the apse.[66] Archbishop Basil had, of course, been consecrated according to the Orthodox rite, and in 1204, the year of his appointment as archbishop and primate of all Bulgaria and Vlachia,[67] the procedure was supplemented by anointing and the bestowal of the pallium and other usual insignia of Roman Catholic prelates. In the name of the pope, the ceremony was performed by cardinal Leo. Given that the ceremony in the fresco is being performed by the apostle Peter in the name of Christ, the scene is painted and understood as the symbolical investiture of a new primate.

Such a scene, with its iconographical elements borrowed from earlier Byzantine art and somewhat modified, demonstrates the origin of spiritual authority in Christ, which now, through the apostle Peter, is being invested into archbishop Basil. Apparently, the exact source of this composition and its meaning may be identified: the privilege of pope Innocent III to the archbishop of Tirnovo sent from Anagni and dated 25 February 1204.[68]

The pope begins the privilege with an exposition of Christ as the beginning of all hierarchy: "Rex regum et Dominus dominantium, Jhesus Christus, sacerdos in eternum secundum ordinem Melchisedech, cui dedit omnia pater in manu."[69] Christ established St Peter as his deputy: "Summum apostolice sedis et ecclesie Romane pontificem, quem in beato Petro sibi vicarium ordinavit", thereby bestowing on him primacy and all authority,[70] which is extensively elaborated by Innocent III in his privilege. The apostle Peter transmitted to his successors the authority conferred upon him by Christ. Accordingly, as a successor in the Petrine primacy, pope Innocent assumes Peter's role and care for the Bulgarian people ("cum ex precepto Domini oves eius pascere teneamur, populis Bulgarorum et Blachorum, qui multo iam tempore ab uberibus matris sue alienate fuerunt, in spiritualibus et temporalibus paterna sollicitudine providere volentes"),[71] which gives him the right to appoint Basil as primate of the Tirnovo church: "Te quoque in regno Bulgarorum et Blachorum primatem statuimus et ecclesie Trinovitane presenti privilegio auctoritatem concedimus primatie."[72] The privilege contains various instructions as to the coronation of the tsar, the consecration of bishops, anointing, baptism, confirmation etc.

Whether of his own volition or instructed by cardinal Leo, archbishop Basil decided to depict at Melnik not the usual scene but a more extensive symbolical representation of his investiture as primate of Bulgaria,[73] probably encouraged by Innocent III's privilege. In its extensive introduction the pope expounded the Petrine doctrine, which obviously convinced the Bulgarian archbishop that he had been right in linking himself to Rome. Transposed into image, it expounded the origin of sacerdotal authority in Christ, its transmission to St Peter and, through him, to his successors, hence authorized to appoint new bishops. The Greek painters — certainly not fully on their own — took Byzantine patterns and modified them slightly so as to conform to a different context: the investiture of a new primate, archbishop Basil.

Innocent III's privilege now makes it possible to explain some other curious elements of the Melnik fresco. The papal document begins with the words about Christ as King of Kings (probably the same as in the bull to tsar Kaloyan) and as priest according to the order of Melchisedech (Ps. 109, 4; Hebrews 6, 20 and 7, 7–9). Christ brings together the Old and New Testament priesthoods and transforms them fundamentally, he is the beginning of all hierarchy and through him grace is transmitted to all those consecrated to orders. Both the Eastern and Western churches saw Melchisedech as a prefiguration of Jesus Christ.[74] In the Roman Catholic Church, Psalm 109 was sung at the consecration of bishops,[75] which probably inspired Innocent III to choose it for the opening of his privilege to the Bulgarian archbishop.[76] It was therefore Christ the Archpriest that was to be depicted at Melnik. Considering, however, that his iconography had not been fully developed in Byzantine art,[77] he

---

[63] This is tentatively allowed also by Bozhilov, *Седем етюди*, 168 ("Could some oral agreements not be hiding behind these documents, possibly mediated by cardinal Leo?").

[64] A bishop of Melnik is first mentioned between 1170 and 1179, cf. H. Gelzer, *Ungedruckte und ungenügend veröffentliche Texte der Notitiae episcopatum*, München 1901 (Abhandlungen der philos.-philol. Classe der Kgl. Bayer. Akad. der Wissenschaften, XXI/3), 587.

[65] The pope sent the pallium to the metropolitans of Velbuzhd and Preslav and the bishops of Braničevo, Skoplje, Prizren, Niš and Vidin, and they were anointed according to the Roman Catholic rite.

[66] A. Stránský, *Remarques sur la peinture du Moyen âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie*, Actes du IVe Congrès internationale des études byzantines, in: Известия на Българския археологически институт X (1936) fig. 3; Mavrodinova, *Nouvelles considérations*, fig. 7; Mavrodinova, *Свети Никола*, fig. 10.

[67] Vlachia featuring in the titles of tsar and archbishop suggests that Bulgaria extended north of the Danube and absorbed some Vlachian areas.

[68] Duychev, *Преписката*, 34–39. Basil received the privilege together with the ring, epistles and instructions, and was anointed and established as primate on 7 November 1204.

[69] Duychev, *Преписката*, 34 and 37.

[70] *Ibid.*, 35.

[71] *Ibid.*, 36.

[72] *Ibid.*, 38.

[73] It is not known how exactly the ceremony at Tirnovo looked like. In a letter to the pope, Basil describes his being inducted a primate by cardinal Leo: "... et portavit universam plenitudinem patriarchalis dignitatis et paramenta omnia, que mihi a vestra magna sanctitate fuerunt delegata; tradidit similiter et anulum et privilegium et scripta et instructiones. Et precepto vestre sanctitatis unxit me crysmate, mihi benedicens, et consecravit me in patriarcham mense novembris septimo die" (Duychev, *Преписката*, 67). For basic information on episcopal consecration in the Roman Catholic Church, v. P. de Puniet, *Consécration épiscopale*, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* III/2, Paris 1914, col. 2579–2604.

[74] Cf. G. Bardy, *Mélchisédech dans la tradition patristique*, Revue biblique 35 (1926) 496–509; 36 (1927) 25–45; E. Čarnić, *Архијереј йо реду Мелхиседекову*, Богословље XVII (1973) 17–42; XVIII (1974) 17–46.

[75] PL 54, col. 145 (Leo the Great); P. de Puniet, *op. cit.*, col. 2602. During the ceremony a passage from Matthew (16, 16–19) on Peter's faith and primacy was also read.

[76] The pope articulated a similar idea in yet another place: "Verum in Novo Testamento Christus ipse majores et minores sacerdotes instituit", PL 217, col. 777 and col. 778–779.

[77] In eleventh and twelfth century painting Christ as a priest was tonsured: D. Aynalov, *Новый иконографический образ Христа*, Semi-

was depicted in front of or in the Ark of the Covenant, certainly according to the Epistle to Hebrews (5–10, especially 9, 11–12, 24–25), in order that his role as high priest would be clearly shown.[78] Models for the Ark of the Covenant were found in earlier Byzantine iconography. Other elements of the composition were also modified to suit the subject. The posture of archbishop Basil and the entire investiture resemble the usual scenes of episcopal consecration, the only exception being the apostle Peter introduced into the scene as Christ's vicar who, in the words of Innocent III, had been given the authority and responsibility to initiate others into the legacy he had been entrusted with. Finally, the church fathers, introduced long before into the programmes of the apses of Byzantine churches, assume a new meaning here, their poses and raised arms substituting those acclaiming a new bishop. Standing apart from the group is St Basil the Great, undoubtedly as Bulgarian archbishop's namesake and patron saint. All this resulted in a curious scene the singularity of which only becomes explainable if viewed against a background of union between the Bulgarian and Roman churches. Hence it should be dated between 1204 and 1207, as Melnik's other frescoes.

The union was too short-lived — a few years — to have been able to make itself felt more strongly in art, even at Melnik. The omission of some distinctly Orthodox compositions seems to suggest that it impinged upon certain dogmatic and liturgical aspects. The Bulgarian side does not seem to have intended a complete break with Orthodox practices; to judge by the words from tsar Kaloyan's bull, all clergy in his country will be subordinate to Rome, but they will "teneant legem consuetudinem et obsequutionem, quas tenuerunt beate memorie imperatores totius Bulgarie et Vlachie prisci illi nostri predecessores et nos eodem modo vestigia eorum imitantes".[79] This appears to find support in a letter of Demetrios Chomaten, bishop of Ohrid (1204). Referring to Bulgarian bishops, he says that, despite their link with Rome, they are not heretics but Orthodox, consecrated according to the Orthodox rite.[80] The Synod of the Ohrid Archbishopric, however, was much harsher, and the Ecumenical Patriarchate had never revoked its condemnation of Basil's action. Not even Basil seems to have renounced Orthodoxy altogether. In the aftermath of these events, he withdrew to Mount Athos and he died there.[81] This may be the reason that the scene at Melnik showed a symbolical investiture, general and neutral enough to be acceptable both for the Roman Catholic and for the Orthodox, rather than Basil's literal consecration by the papal legate cardinal Leo. And this may explain why the fresco was not destroyed or repainted in 1246, when a Greek bishop entered the city and the church of St Nicholas.

---

narium Kondakovianum II (1928) 19–23; A. M. Lidov, *Христос-священник в иконографических программах XI–XII веков*, VV 55 (1994) 187–192. Christ did not begin to be painted with a sakkos and other high-priest insignia until the fourteenth century, cf. Walter, *Art and Ritual*, 214 sq; T. Papamastorakis, *Η μορφή του Χριστού — Μεγάλου Αρχιερέα*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–76.

[78] As far as we know, the only representation of Christ in the Ark of the Covenant in the Byzantine world is painted in the monastery church of Zarzma, Georgia, in the fourteenth century, cf. L. Evseeva, *Peinture murale du XIVe siècle dans l'église du monastère Zarzma*, Tbilisi 1977, 4–6. Elsewhere, the theme was rigorously revised, cf. B. Todić, *Tradition et innovation dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, in: *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, Belgrade 1989, 260–261.

[79] Duychev, *Преписката*, 44.

[80] P. Nikov, *Принос към историческото изворопознание на България и към историята на българската църква*, Списание на Българската академия на науките XX (1922) 48; Gjuzelev, *Papstum und Bulgarien*, 45.

[81] Zlatarski, *История*, 362–365; Gjuzelev, *Papstum und Bulgarien*, 46–47.

Симболична инвеститура бугарског архиепископа Василија у Мелнику

Бранислав Тодић

У цркви Светог Николе у Мелнику (Бугарска) готово да више нема фресака. Било их је, међутим, све до 1939–1940. године, када су скинуте са зидова и пренете у Софију; већина боље сачуваних данас се налази у Археолошком музеју. Претпоставља се да је ктитор живописа био севаст Владимир, брат севаста Франгоса, судећи по молитвеном натпису на јужном пиластру испред олтара. Фреске показују црте типичне за прелазак од каснокомнинског ка раном пластичном сликарству XIII века, а и на основу других, посредних података могу се датовати у време око 1200. године. Њихов програм и, у мањој мери, иконографија у начелу се држе образаца усвојених у византијској уметности до почетка XIII века. Међу њима се нарочито истиче сцена рукополагања неког епископа у најнижој зони апсиде; по изгледу и месту на којем се налази потпуно је усамљена у средњовековној уметности. Натписи на композицији нису сачувани. У северном делу апсиде, поред непознатог светог епископа, чеоно окренутог, представљен је апостол Петар (препознаје се по одећи и особеној физиономији); он благосиља или додирује главу архијереја до себе. Затечен је оштећеног лица, изгледа без ореола око главе, са дугом и оштро завршеном

брадом; благо је погнут и руке су му прекрштене, док је десну, у гесту обраћања, мало подигао према Христу. Христос стоји испред њега, на ниском супеданеуму, и благосиља га. С том представом рукополагања епископа повезани су предмети из Старозаветне скиније (свећњак, ваза за ману и две плоче Завета), насликани у средишту апсиде, изнад трифоре, као и ликови четворице светих архијереја с друге стране прозора, окренутих према сцени рукополагања епископа и с рукама подигнутим до висине груди.

Не само што је целокупна сликана декорација најнижег дела апсиде сасвим усамљена у византијској и другој средњовековној уметности већ су и њени делови по својој иконографији доста необични. Хиротонија епископа не личи на друге представе у византијском сликарству, највише због лика апостола Петра, док је Христос тај који својим благословом обавља инвеституру над епископом. Нема назнака да предмети из Скиније носе Богородичину симболику, како је то готово увек у византијској уметности. Најзад, свети Василије, Јован Златоусти, Григорије и Атанасије нису приказани из литургијских разлога, већ се укључују у догађај са устоличавањем непознатог епископа. Због свих тих посебности разумљиво је што је фреска из Мелника привлачила пажњу и што је објашњавана на различите начине. Аутор ове студије одбацује покушаје да се она протумачи као рукополагање светог Николе или светог Јакова за првог јерусалимског епископа. Њена изузетност и њене необичне појединости упутиле су размишљања у другом смеру. Подстицај је пружио А. Странски, узгредним запажањем да се на мелничкој слици виде утицаји из Рима. Ово се запажање може оснажити тиме што су у Мелнику изостављени Причешће апостола и Служба светих отаца, теме које су после велике схизме 1054. године биле кључне за исказивање православних и литургијских опредељења у византијским храмовима, док у Мелизмосу у апсиди протезиса нису насликани црквени оци, неопходни да би се посвећење светих дарова представило на православан начин. Све то, уз појаву лика апостола Петра у рукополагању непознатог епископа, показује да су програм и иконографија фресака у Мелнику знатно одступили од византијске традиције, и то, чини се, заиста под утицајем римокатоличке доктрине.

Објашњење за таква одступања потражено је у политичким и црквеним збивањима у Бугарској почетком XIII века и у склапању уније између Рима и Бугарске цркве. Наиме, цар Калојан је крајем 1204. цркву у Бугарској потчинио Риму, а то је својом заклетвом потврдио и трновски архиепископ Василије. Образлажући мишљење да та краткотрајна унија (од 1204. до 1211, формално до 1232) није имала само хијерархијско-канонски карактер већ да је покренула и догматска, литургијска и питања обреда, па се могла одразити и у црквеном живопису, аутор ове студије објашњава изостављање неопходних православних тема у Мелнику унионистичким разлозима; тако је протумачена и необична слика посвећења епископа, над којим, посредством апостола Петра, инвеституру обавља Исус Христос. У епископу се препознаје бугарски архиепископ Василије, који је био миропомазан 1204. и који је примио палијум и друга обележја уобичајена за римокатоличке прелате, док је обред, у име папе Инокентија III, обавио кардинал Лав. Пошто церемонију устоличења на фресци у Мелнику обавља Христос посредством апостола Петра, она је схваћена и приказана као симболична инвеститура новог примаса. Таквом представом — уз помоћ иконографије чији су елементи позајмљени из старије византијске уметности и измењени колико је то било потребно — показано је порекло духовне власти у Христу, власти која се, по учењу о примату, преко апостола Петра предаје Василију, архиепископу и примасу целе Бугарске. Може се тачно показати и одакле је стигао подстицај за такву композицију: био је то привилегијум папе Инокентија III, упућен трновском архиепископу Василију из Ањанија 25. фебруара 1204. године.

Текстом привилегијума могу се објаснити скоро сви наизглед необични делови фреске у Мелнику. Папа је своју исправу започео речима о Христу Цару царева и свештенику по чину Мелхиседекову (Пс 109, 4; Јев 6, 20; 7, 7–9). Христос спаја свештенство *Старог* и *Новог завета* и суштински га преображава; он је почетак сваке хијерархије и преко њега благодат прелази на све оне који се посвећују у свештеничка звања. Мелхиседек је и у Западној и у Источној цркви схватан као слика Исуса Христа. У Римокатоличкој цркви се приликом посвећења епископа певао 109. псалам, што је вероватно подстакло Инокентија III да њиме започне свој привилегијум бугарском архиепископу. У Мелнику је, дакле, требало приказати Христа Великог архијереја, али је он — пошто његова иконографија (којом су се ту служили грчки сликари) још није била довољно разрађена у византијској уметности — насликан испред Скиније или у њој, по *Посланици Јеврејима* (5–10, посебно 11, 11–12, 24–25), како би се јасно истакла његова првосвештеничка улога. За представу Скиније обрасци су нађени у старијој византијској уметности и, незнатно измењени, уведени су у нов контекст слике. И остали њени елементи прилагођени су теми. Читава симболична инвеститура архиепископа Василија подсећа на уобичајене сцене посвећења, али је у њу уведен апостол Петар као Христов викар, који је — по речима папе Инокентија — примио власт и обавезу да уводи и друге учеснике у наслеђе које му је поверено. Најзад, у тему су укључени и црквени оци, сликани већ дуго у апсидама византијских храмова, с тим што су добили другачији изглед и друго значење јер су заменили оне који акламују новог архијереја. Међу њима је издвојен свети Василије, свакако као имењак бугарског архиепископа.

Све је то довело до настанка једне необичне представе, чија се изузетност може објашњавати само посебним околностима у доба стварања уније између Бугарске и Римске цркве, па би је — као и остале фреске у Мелнику — требало датовати у време између 1204. и 1207, најкасније у 1211. годину.

Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији

Даница Поповић

Веселиће се пустош и процвјетати као ружа...
(Ис 35, 1)

UDC 271.22(=163.41)-543.2-526.7-36
75.043/.046(497.11 Žiča)"12"

Предмет рада јесте чудесно израстање цветова на гробу српског архиепископа Јевстатија I које описује његов животописац Данило II. Та епизода разматрана је у ширем контексту богословског наука о реликвијама, где цветна симболика, као метафора обнове живота и рајских насеља, заузима истакнуто место. Ово схватање илустровано је примерима из српских прославних састава, као и из декорације надгробних споменика. Учињен је такође покушај да се проникне у разлоге због којих се чудо са цветовима збило управо на гробу архиепископа Јевстатија.

Житије архиепископа Јевстатија I (1279–1286), заслужног поглавара српске цркве и светитеља, представља веома занимљив извор за проучавање култа моштију код Срба. То не изненађује када се зна да је житије потекло из пера Данила II, једног од најзнаменитијих Јевстатијевих наследника на трону српске цркве, ученог Светогорца и осведоченог зналца хагиографског књижевног жанра.[1] Казујући „житије и жизн" свог уваженог претходника, Данило подробно приповеда о догађајима који чине кључну етапу у процесу светитељског прослављања, а то су уснуће Јевстатијево и посмртна збивања око његовог гроба. Јевстатије је, попут већине светих људи, предосетио своју смрт. Опростио се, смирен и са осмехом на лицу, од „целог сабора власти његове духовног садржања" и предао дух свој у руке Господње. Затим је сахрањен, уз прописне почасти, у „мраморну раку" коју је себи унапред припремио у катедралном храму — жичкој Спасовој цркви. У складу са устаљеним ритуалом везаним за светитељско прослављање, неколико година после сахране око гроба су се почела јављати „пречудна знамења" — светлост свећа и жамор „множине, тисућу гласова". Уследило је чудесно исцељење неизлечиво оболелог човека, приспелог у Жичу са чврстом вером, коме се Јевстатије јавио у сну.[2]

Та збивања претходила су великом чуду, које је, колико нам је познато, јединствен пример у српској реликвијарној пракси средњег века. С обзиром на то да је управо оно предмет нашег огледа, опис догађаја наводимо у целости: „И пошто су почела да бивају таква чудеса код гроба светога, и једнога дана нађоше како су пропрасла три цвета из његове мраморне раке, украшена предивном лепотом изгледа, а није могуће исказати чему су слични. Јер ваистину они не беху од земаљске влаге или од сједињења са цвећем, које расте из земље; но, јаој чуда, како сухи камен стојећи унутра у цркви, од многога времена, да уроди мирисним цветовима, на обновљење телу преосвећенога! Сви видевши ово чудно виђење, разумеше да је милост Божја на преподобнима и посета на изабраницима његовим." Цветне метафоре заступљене су и у *Служби светом архиепископу Јевстатију*, коју је такође сачинио Данило II. Тако се у стихири (глас шести) и икосу парафразирају стихови Пс 92, 12–14 („Праведник се зелени као финик, као кедар на Ливану узвишује се. Који су засађени у дому Господњем, зелене се у дворовима Бога нашега"): „... и тако као финикс процвета у дому Господњем засадив се", односно „процветао си у дому његовом као красни финикс засађен у дому Господњем, умножио си као кедар чеда своја",[3] док у првој песми канона стоји: „... јер засветли светлост засјавши од земаљске немоћи, а цвет архијерејски процветавши богоугодно појаше: појмо Господу, јер славно прослави."[4]

Смисао поменутих исказа нужно је сагледавати на ширем плану, у оквирима средњовековне теологије реликвија, у којој цветна симболика има значајну улогу. Блиска веза између светитељских моштију и цвећа води порекло још од мартиролошке традиције и почива на схватању да је небеско обитавалиште мученика рајски *locus amoenus*, врт са извором свеже воде, бујним растињем и обиљем цвећа.[5] Добро је познато да је таква визија *paradeisos*-а — као врста реконструкције Еденског врта, изгубљеног Адамовим падом, и вид антиципације будућег рајског насеља — представљала опште место византијске традиције. Она је свој пун израз нашла у манастирским вртовима, замишљеним као земаљска слика наднебесја, на чијим се цветним, мирисним пољима настањују праведници.[6] Штавише, реч παράδεισος понекад је, као у

[1] *Данило Други. Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988, 192–212; о архиепископу Јевстатију I v. Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 1, Београд 1991, 149–150; за основне податке о његовом култу v. Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 79–81.

[2] *Данило Други*, 207–210; о ритуалима везаним за светитељско прослављање v. Д. Поповић, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, passim (са библиографијом).

[3] *Данило Пећки. Служба светом архиепископу Јевстатију*, in: *Србљак* 2, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1970, 53, 69.

[4] *Ibid.*, 61.

[5] P. Cox Miller, *„The Little Blue Flower Is Red": Relics and the Poetizing of the Body*, Journal of Early Christian Studies 8/1 (2000) 227–233 (са изворима и литературом).

[6] J. Wolschke-Bulmahn, *Zwischen Kepos und Paradeisos: Fragen zur byzantinischen Gartenkultur*, Das Gartenamt 41 (1992) 221–228; J. Delumeau, *History of Paradise. The Garden of Eden in Myth and Tradition*, New York 1995; v. и зборнике радова: *Medieval Gardens*, ed. E. B.



Сл. 1. Пећка ӣаӣријаршија, црква Свеӣог Димиӣрија, саркофаг архиеӣискоӣа Никодима

Житију светог Луке из Стириса, синоним за манастирски врт.[7] Међу цветовима посебно снажну симболичку снагу имали су крин и ружа, који су сматрани рајским биљем, цвећем мучеништва, као и чедности.[8] У раној хришћанској егзегези често се користи цветна метафорика када се описују тела мученика. Григорије из Тура, говорећи о елевацији тела бискупа Григорија од Лангреа, пореди његово лице са црвеном ружом, а тело с љиљаном, исказујући уверење да је покојник већ припремљен за будући васкрс мртвих.[9] Крајња последица таквих схватања јесте поистовећивање мученика са цветовима — они постају *flores martyrum*, а њихова тела стичу статус рајских цветова.[10]

Проблем односа реликвија и цвећа обухвата неколико аспеката важних за разумевање епизоде на гробу архиепископа Јевстатија. С богословског становишта најбитније је схватање, дубоко укорењено у античком свету, према којем је цвеће асоцијација на смрт и поновно рођење. Та идеја о моћи цвећа да се преображава, о подмлађивању и обнови живота, нашла је свој пун израз у сложеном и веома популарном обреду пролећних *dies rosationes*, када су гробови предака украшавани цвећем.[11] Христијанизовани облик тог схватања добро илуструју речи пророка Исаије (66, 14): „Видјећете и обрадоваће се срце ваше и кости ће се ваше помладити као трава." Не треба посебно наглашавати да се догмат о васкрсу људског рода, омогућен крсном смрћу Христовом, о поновном рођењу и вечном животу, налази у самом средишту хришћанског наука. То се односи и на судбину и својства васкрслог тела, једно од питања хришћанске егзегезе о којима се много расправљало.[12]

Неодвојиви аспект проблематике јесте и феномен миомириса или благоухања, који је у непосредној и функционалној вези са цвећем. Новија истраживања убедљиво су показала колико су сложена и разуђена значења те топике, нарочито када је реч о односу благоухања и темељних хришћанских схватања о природи човековог тела, његовом искупљењу и васкрсу, аскетској пракси или култу реликвија.[13] Једна од полазних тачака хришћанске егзегезе била је порука исказана у *Другој посланици Коринћанима* (2, 14–16); она говори о Христовом „мирису познања", који је протумачен као „мирис живота", насупрот „мирису смрти". У том смислу, као о антиципацији бесмртности, свети Амброзије говори о „мирису васкрсења". За тог писца, који обилато користи флоралну поетику *Песме над песмама*, животни циклус цвећа добра је аналогија за икономију спасења — Христово рођење, дела, смрт и васкрс. Благоухање је продрло у свет захваљујући оваплоћењу, појачало се страдањем и смрћу и, најзад, раширило се васељеном након васкрса као миришљави дах живота.[14] Јефрем Сирин, који

MacDougall, Washington 1986; *Byzantine Garden Culture*, ed. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Washington 2002.

[7] *The Life and Miracles of Saint Luke of Steiris*, ed. C. L. Connor, W. R. Connor, Brookline 1994, 30–31.

[8] *Lexikon des Mittelalters*, Bd. V, Stuttgart 1999, 1983–1984 (Lilie), Bd. VII, 1031–1032 (Rosen); D. Schmidtke, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters: am Beispiel der Gartenallegorie*, Tübingen 1982, 191 и *passim*; G. de Nie, *Views from a Many-Windowed Tower. Studies of Imagination in the Works of Gregory of Tours*, Amsterdam 1987, 121–125.

[9] За примере v. A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997², 120 (са изворима).

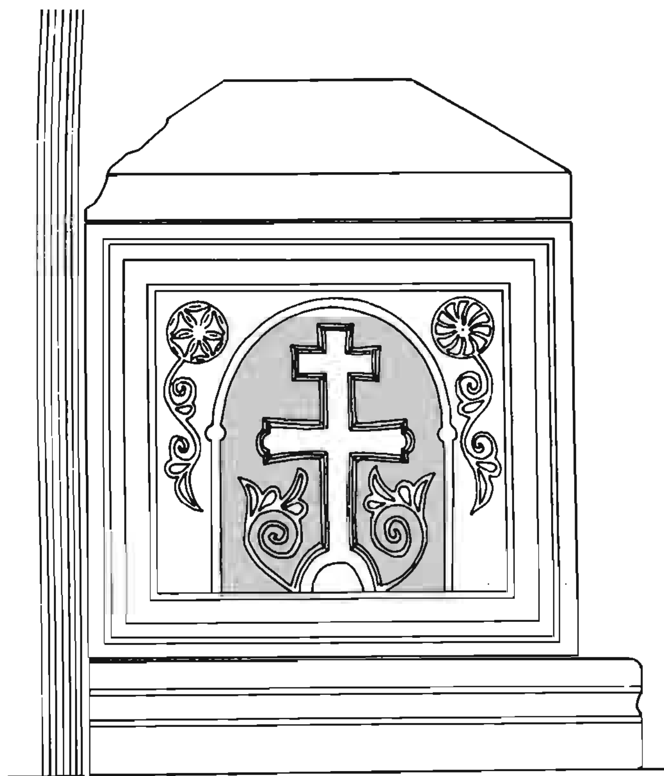
[10] J. Ross, *Dynamic Writing and Martyr's Bodies*, Journal of Early Christian Studies 3 (1995) 338–340; Cox Miller, *op. cit.*, 230.

[11] A. S. Hoey, *Rosaliae Signorum*, Harvard Theological Review 30 (1937) 22–27; Cox Miller, *op. cit.*, 228–229.

[12] A. E. Bernstein, *The Formation of Hell. Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*, Ithaca 1993; B. E. Daley, *The Hope of the Early Church. A Handbook of Patristic Eschatology*, Cambridge 1991; Delumeau, *op. cit.*; cf. и C. W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336*, New York 1995.

[13] S. Ashbrook Harvey, *Scenting salvation. Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley 2006 (са исцрпно наведеним изворима и свом старијом литературом).

[14] *Sancti Ambrosii De Spiritu Sancto libri tres*, ed. O. Faller, Wien 1964 (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum*, 79) 38–40.



Сл. 2. Пећка патријаршија, црква Светог Димитрија, саркофаг архиепископа Никодима, детаљ бочне стране

је битно допринео успостављању богословских оквира наука о благоуханију, образлагао је да су миомириси средство препознавања Божјег благослова, примања откривења и његовог одашиљања у свет, као приликом Силаска Светог Духа на апостоле.[15] На тим основама почивало је и схватање хришћанске душе као врта који ће, захваљујући божанској храни, процветати и донети плодове.[16]

Рајско-есхатолошка симболика, када је о цветовима и миомирисима реч, имала је значајну улогу и у култу реликвија. Благоухање је, добро се зна, било једно од кључних показатеља светости, оно је сматрано „миомирисом живота" и знамењем Божјег присуства. Сличан, трансцендентан смисао имале су и остале појединости повезане са обредом *elevatio* и *depositio* моштију: блистав и полихроман украс ковчега, различита мирисна уља и аромати, скупоцени покрови за мошти, као и цвеће које се полагало на гроб.[17] Реч је о појави коју су истраживачи, с добрим разлозима, препознали као нарочиту врсту религиозног сензибилитета, који порекло има у касноантичком свету и његовом наглашеном афинитету према цвећу, јарким бојама и луминозним ефектима. Прихватајући ту „естетику" и доводећи у блиску везу цвеће са крвљу и костима мученика, хришћани су стекли идејне основе али и одговарајући контекст који је омогућио да се земни остаци светих преобразе у реликвије.[18]

Треба, најзад, поменути још једну раван значења наше теме. Реч је о цвећу као о метафори побожности, врлине и аскетских вредности. „Миомирис врлине", према Јовану Златоустом, потиче од трава које нису производ земље, већ су изникле из врлине што не вене и што заувек цвета.[19] Та врста благоухања происходи из хришћанских врлина и подвига — побожности, добродетељи, поста и молитве — а нарочито из монашког начина живота. Веза између благоухања, цветне симболике и аскетизма представља особен топос, веома популаран у хришћанској литератури. Он такође има своје библијске предлошке, какви су Исаија 35, 1 („Радоваће се томе пустиња и земља сасушена, веселиће се пустош и процвјетати као ружа") и Пс 107, 35 („Он претвара пустињу у језера, и суху земљу у изворе водене"). Тако се Теоктист Студитски позива управо на текст Пс 107, 35 када описује обред елевације моштију патријарха Атанасија I Цариградског, тачније чудотворења која су се том приликом збила.[20] Појам пустиње егзегете тумаче на привидно парадоксалан начин, као анахоретски рај и простор обиља у којем цвета мноштво цветова — што је метафора монаха и њихових врлина.[21] Постоји много примера. Рецимо, патријарх Игњатије (IX век) био је, као млад монах, „засађен у дому божјем као младица" и, пошто је „цветао у борилишту монашког живота", његов подвиг врло је брзо уродио плодом.[22] Према сведочењу Јована Касијана, ава Мојсије, угледни пустињски отац, „међу оним дивним цветовима одавао је нарочито пријатан мирис захваљујући подједнако и својим активним и својим контемплативним врлинама".[23] Сличне поруке износи и Јефрем Сирин уз помоћ сугестивних поетских слика: описујући епитимију грађана Ниниве, Јефрем наводи да они „плету венце пупољака који не вену; уместо цвећа, они плету венце аскетског живота".[24] Дакле, синтагма *desertum floridus* има не само снажну унутрашњу логику већ и прецизно поље значења, будући да је основни циљ пустињских отаца било стремљење ка томе да у свом животном амбијенту „реконструишу" Едемски врт и тако антиципирају будућа рајска насеља.[25]

Схватања из реликвијарне „идеологије" и праксе византијског света имала су своју креативну рецепцију и на подручју балканских земаља. Мотив цвећа и његовог миомириса, као метафора раја, победе над смрћу и обнове живота у Христу, добио је примерено место и приликом грађења обласних и националних светитељских култова. О томе сведоче прославни састави сачињени за потребе култа. Тако се, на пример, у *Житију светог Јована*

---

[15] *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Paradiso und Contra Julianum*, ed. E. Beck, Louvain 1957 (*Corpus scriptorum christianorum orientalium*, 174–175), 11, 14; Ashbrook Harvey, *op. cit.*, 64–65.

[16] *Sancti Ambrosii Opera*, pars IV, ed. K. et H. Schenkl, Wien 1897 (CSEL, 32) 5, 19–20; Ashbrook Harvey, *op. cit.*, 231.

[17] A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, 134–149; v. и радове у зборнику *Les reliques. Objects, cultes, symboles*, ed. E. Bozóky, A.-M. Hélvetius, Turnhout 1999 [нарочито J.-C. Schmitt, *Les reliques et les images*, 145–167, и A. Dierkens, *Du bon (et du mauvais) usage des reliquaries au Moyen Âge*, 239–252].

[18] Cox Miller, *op. cit.*; v. такође eadem, *„Differential Networks": Relics and Other Fragments in Late Antiquity*, Journal of Early Christian Studies 6 (1998) 113–138.

[19] PG 62, 2; Ashbrook Harvey, *op. cit.*, 164.

[20] A.-M. Talbot, *Faith Healing in Late Byzantium. The Posthumous Miracles of the Patriarch Athanasios I of Constantinople by Theoktistos the Stoudite*, Brookline 1983, 60–61.

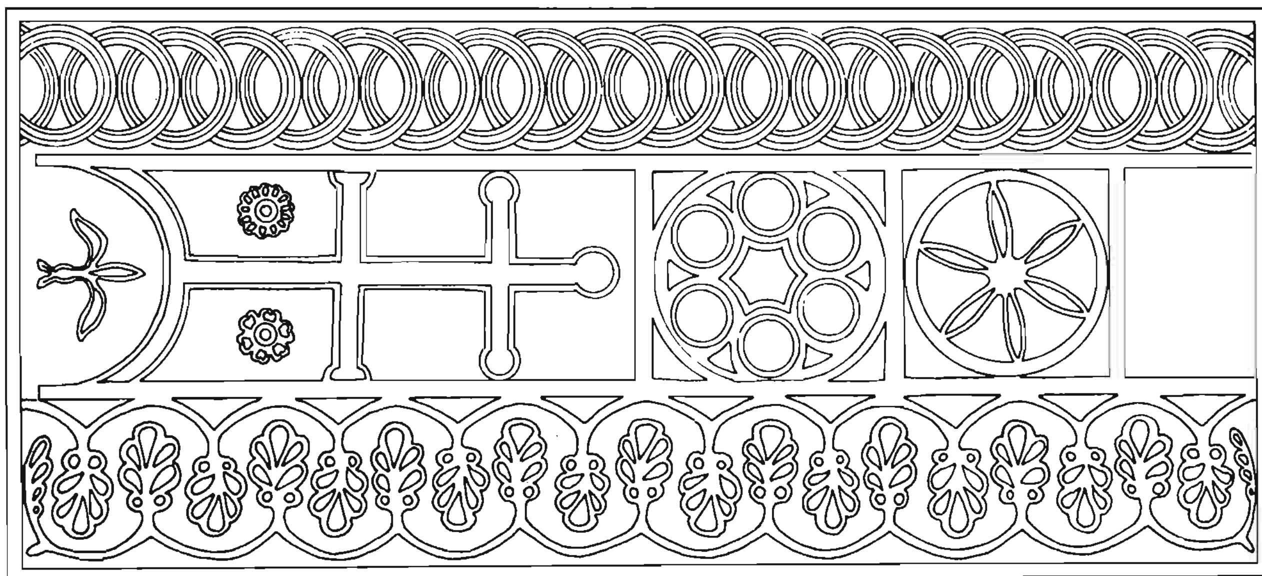
[21] G. J. M. Beterling, *Les Oxymores desertum civitas et deseertum floribus*, Studia monastica 15 (1977) 7–15; Ashbrook Harvey, *op. cit.*, нарочито поглавље *Redeeming Scents: Ascetic Model*, 156–200 (са изворима и релевантном библиографијом).

[22] PG 105, 493.

[23] *John Cassian. The Conferences*, ed. B. Ramsey, New York 1997, 41 (где је наведен и низ сродних примера).

[24] *Ephrem the Syrian. Hymns*, ed. K. E. McVey, New York 1989, 458.

[25] R. L. Wilken, *Loving the Jerusalem Below. The Monks of Palestine*, in: *Jerusalem. Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity, and Islam*, ed. L. I. Levine, New York 1999, 240–250; D. Burton-Christie, *The Word in the Desert. Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, New York — Oxford 1993, 213–236; D. Popović, *Desert as Heavenly Jerusalem: The imagery of sacred space in making*, in: *Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре*, ed. A. M. Лидов (у штампи).



Сл. 3. Пећка патријаршија, црква Светог Димитрија, саркофаг уз јужни зид, горња плоча

Рилског његове мошти пореде са „крином благоуханим“.[26] За нас је нарочито занимљив опис знамења на гробу светог Јоакима Осоговског јер представља непосредну аналогију за чудесну објаву моштију архиепископа Јевстатија. Хагиограф, наиме, приповеда да се у тренутку објављивања Јоакимовог тела земља подигла, а гроб окружио многим миомирисним цветовима.[27] Сличан репертоар топоса заступљен је, рецимо, и у *Служби преносу моштију папе Климента Римског*. Климентове мошти ту се пореде са „дивним рајским цвећем“, цвећем које је „израсло и процветало у рајском врту“.[28]

У српској средини те идеје могу се пратити од времена светог Саве и Стефана Првовенчаног, дакле од раздобља успостављања култа њиховог оца, родоначелника династије.[29] Стога је сасвим разумљиво то што мотив лозе и њених изданака, цветова и плодова већ у најранијем раздобљу државности постаје чинилац владарске идеологије. Наиме, метафоричним изједначавањем Немањине династије с лозом наглашавала се идеја о светородности и богоизабраности династије.[30] Тако у *Служби светом Симеону* Сава користи две поетске слике које су се потом редовно појављивале у прославним саставима посвећеним српским светим. Једна је уобичајена парафраза Пс 92, 12–14, о процветалом финику и кедру ливанском, али постављена у особен контекст: њихов раст и цветање у служби су множења „чеда“ Симеонових, што значи династије и „отачаства“. Сличан смисао имају и следећи стихови те службе: „... као многоплодна лоза грозд процвета, оче Симеоне.“[31] Када је реч о светом Симеону — вредно је нагласити — идеја лозе и њеног животворног раста добила је своје отелотворење, а то су стварне лозе процветале око Симеоновог студеничког и хиландарског гроба. Хиландарској, која је преживела столећа, до наших дана приписују се чудотворна, исцелитељска својства.[32] И Стефан Првовенчани, старији Симеонов син и наследник на престолу, одашиље истоветне поруке у похвали уграђеној у *Житије светог Симеона*: „Радуј се, рају који векујеш, красни и дивни! Радуј се, цвете вере небеснога вртограда! Радуј се, лозо доброплодна, која нам истиче весеље!“ Првовенчани не пропушта, као ни Сава, да цветну симболику инструментализује и стави у службу „отачаства“: „Радуј се, светлолични цвете, који си се наоружао силом крсном и оружјем непобедним да браниш стадо своје од вукова, који нападају на њ у свако време.“[33] Треба такође нагласити да је и једном и другом писцу била добро позната идеја монашке пустиње, оличене у Атосу, чији су атрибути цветање, благоухање и светлосно озарење. Првовенчани је описује као „равну ливаду, красну изгледом, лепу створењем“, усред које се налази „дрво дивно, округласто гранама, пуним лишћа, преукрашено цвећем и пуно плода, благи мирис одајући“.[34] Тај рајски предео перципира се интензивно, „умним очима“ и „премудрим чулима“, који су средство хришћанске спознаје и пут ка сусрету с божанским.[35] У њему монах Сава обитава као „пустињољубива грлица“, али и као

[26] Й. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1970², 398.

[27] *Ibid.*, 411.

[28] М. Йовчева, *Езикови свидетелства за происхода на Службата за пренасяне на мощите на папа Климент Римски*, Старобългарска литература 33–34 (2005) 69; cf. и E. S. Marinas, *The Ideological Use of Biblical Motifs and Quotations in the Canon on the Translation of the Relics of St. Clement of Rome*, Scripta & e-scripta 5 (2007) 102.

[29] Д. Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, in: eadem, *Под окриљем светости*, 41–73.

[30] С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 111–117.

[31] *Свети Сава. Служба светом Симеону*, in: *Србљак* 1, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1970, 16–17, 20–21.

[32] О студеничкој лози v. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, 51, 309; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 31; о хиландарској лози v. Љ. Раденковић, *Чудотворна лоза хилендарска*, Етнолошке свеске VII (1986) 47–52; cf. и П. Влаховић, *Етнолошке одлике манастира Хиландара*, in: *Друга казивања о Светој Гори*, Београд 1997, 206–208.

[33] *Стефан Првовенчани. Сабрани списи*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 1988, 96–97.

[34] *Стефан Првовенчани. Сабрани списи*, 56; о рајској димензији монашких пустиња v. H.-V. Beyer, *Der „Heilige Berg“ in der byzantinischen Literatur, I. Mit einem Beitrag von Katja Sturm-Schnabel zum* locus amoenus *einer serbischen Herrscherurkunde*, JÖB 30 (1981) 188–193; A.-M. Talbot, *Les saintes montagnes à Byzance*, in: *Le sacré et son inscription à Byzance et en Occident. Études comparées*, ed. M. Caplan, Paris 2001 (Byzantina Sorbonensia 18), 263–318.

[35] С. Радојчић, *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, in: idem, *Одабрани чланци и студије, 1933–1978*, Београд — Нови Сад 1982, 211–222; M. Miles, *Vision. The Eyes of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's „De Trinitate“ and Confessions*, Journal of Religion 63 (1983) 125–142; J. M. Dillon, *Aisthêsis Noêtê. A Doctrine of Spiritual Senses in Origen and in Plotinus*, in: *Hellenica et Judaica. Hommage à Valentin Nikiprowetzky*, ed. A. Caquot, M. Hadas-Lebel, J. Riaud, Leuven 1986, 443–455; за кратак и садржајан осврт на хришћанско схватање чула v. Ashbrook Harvey, *op. cit.*, 105–114, 169–180 (са изворима и литературом).

„изданак од плода његовог (Симеона Немање) и цвет од корена његовог, а ту је и добри мирис".[36]

И познији српски писци обилато су користили топику повезану са идејом о чудесном цветању и преображавању материје. Једно од најупечатљивијих литерарних уобличења те мисли садрже описи објављивања моштију светог Симеона код Доментијана и Теодосија. Пошто се Сава усрдно помолио Богу да „обнови сухе кости", збило се чудо: „... из сухих костију и из тврдог камена мраморна потекоше благодатне воде", „не само из светих моштију него и из сухог камена и креча где беше на зиду насликан лик светога."[37] Исто значење имају и стихови Теодосијеве *Службе светом Симеону*, који на различит начин варирају идеју „цветања у Христу", уз позивање на текст из *Четврте књиге Мојсијеве* (17, 8), о чудесно процветалој Ароновој палици.[38] Такви топоси, који говоре о оживотворењу неживе твари, омиљен су мотив хришћанске литературе, нарочито аскетске. Тај смисао има, на пример, епизода из живота Јована Исихасте у којој се приповеда о смокви што је, захваљујући молитви пустињака, изникла из суве, безводне стене. Речит је и коментар догађаја који даје Кирил Скитопољски, писац житија: наводећи, као библијски образац, приповест о процветалој Ароновој палици, он то чудо види као знак да је Јовану Исихасти, милошћу Божјом, додељено обитавалиште у небеском краљевству.[39]

Пажљиво ишчитавање средњовековних српских текстова водило би закључку да они садрже све поменуте битне равни значења цветне симболике. Убедљиво најзаступљеније су парафразе Пс 92, 12–14, о праведнику који се зелени као финик и узвишује као кедар ливански. За наша разматрања свакако је од значаја већ одавно изнето запажање истраживача о томе да се у старословенском језику реч *крин*, синоним за грчку реч *финик*, користи као ознака за општи појам цвета.[40] Ипак, парафразе поменутог псалма никада нису идентичне, напротив — њихови нагласци различити су како по садржини тако и по функцији. На пример, стихови *Службе преносу моштију светога Саве* носе снажну „идеолошку" поруку јер псаламски исказ непосредно везују за „умножавање чеда својих".[41] Стихови *Службе уснућу светога Саве* још су експлицитнији: процветавши као финик у дому Господњем, Сава је не само „процветао добродетељима" већ је и „своме отачаству дао храну бесмртности".[42] Сличне мисли садржане су и у *Служби светом краљу Милутину*: као финик и кедар ливански краљ је „умножио људе своје", а такође „обитељи многе иноцима саставио јесте",[43] што представља непосредну алузију на његове добро познате ктиторске заслуге.

Чини се ипак да се стихови Пс 92, 12–14, најчешће везују за „добродетељ", побожност и врлински живот. Можда није случајно то што се такве алузије учестало појављују у прославним саставима посвећеним поглаварима српске цркве, али и угледним аскетама. Тако је свети Сава „као добромирисни крин прорастао мирисима побожности",[44] архиепископ Никодим процветао је као „лепорасли финик" и „крин благовони" јер се „удаљио од нечистота плотских",[45] док је патријарх Јефрем процветао „дарове духовне приносећи"; занимљиво је истаћи то да је у последњем саставу *расту* и *цветању* супротстављен појам *увенућа*: „... страсна узбуђења увенуо јеси, крајњим смиреноумљем."[46] На истоветан начин, посредством псаламских стихова („... јер засађен у дому Божјему процвета праведно, као кедар у пустињи"), опи-



Сл. 4. Љубостиња, саркофаг приписан монахињи Јефимији

сује се мера досегнуте врлине светог Петра Коришког и светог Јоаникија Девичког, двојице угледних пустињака, чија служба садржи и разраду основне теме: „Као дрво, оче, засађено при изворима вода, процветао јеси као кедар на Ливану добродетељима божаственим."[47]

Цветање као метафора добродетељи, врлине и монашког подвига не повезује се само са Пс 92, 12–14. У средњовековним српским саставима тај мотив описан је уз помоћ разноликих, лепо уобличених поетских слика. Тако се у *Служби светом краљу Милутину* говори о „прекрасном цвећу благочашћа", „цветовима различним многолике добродетељи" краљеве, али и о „рају и красном крину", „ружи тајанственој која цвета добродете-

[36] *Свети Сава. Сабрани списи*, ed. Д. Богдановић, Београд 1986, 109.

[37] *Доментијан. Живот светога Саве и Живот светога Симеона*, ed. Р. Маринковић, Београд 1988, 108–110; *Теодосије. Житија*, ed. Д. Богдановић, Београд 1988, 152–154.

[38] *Теодосије Хиландарац. Служба светоме Симеону*, in: *Србљак* 1, 189, 191–192, 201.

[39] *Cyril of Scythopolis. The Lives of the Monks of Palestine*, ed. R. M. Price, J. Binns, Kalamazoo 1991, 239; „дар Небеског краљевства", према мишљењу издавача Кирила Скитопољског, еквивалентан је дару *parresia*-е, који тај писац помиње у животописима светог Јевтимија и светог Саве Освећеног, v. *ibid.*, 244, нап. 28; важно је нагласити да је управо ова „смелост" говора у обраћању Богу, то јест нарочита блискост са сфером трансцендентног, била битан услов да се испуни молитва Саве Српског и „обнове сухе кости" Симеона Немање, cf. Д. Поповић, *Чудотворења светог Саве Српског*, in: eadem, *Под окриљем светости*, 98–99 (с литературом о том питању).

[40] J. Магловски, *Скулптура Пећке патријаршије. Мотиви, значења*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1991, 319; то схватање аутор илуструје, између осталог, старословенским текстом који, у преводу, гласи: „Финик каже се грчким језиком, римским љиљан, а словенским цвет" (*Slovnik jazyka staroslovenskeho* I, red. J. Kurz, Praha 1966, 122).

[41] *Савин ученик. Служба преносу моштију светога Саве*, in: *Србљак* 1, 39.

[42] *Непознати Милешевац. Служба уснућу светога Саве*, in: *Србљак* 1, 99.

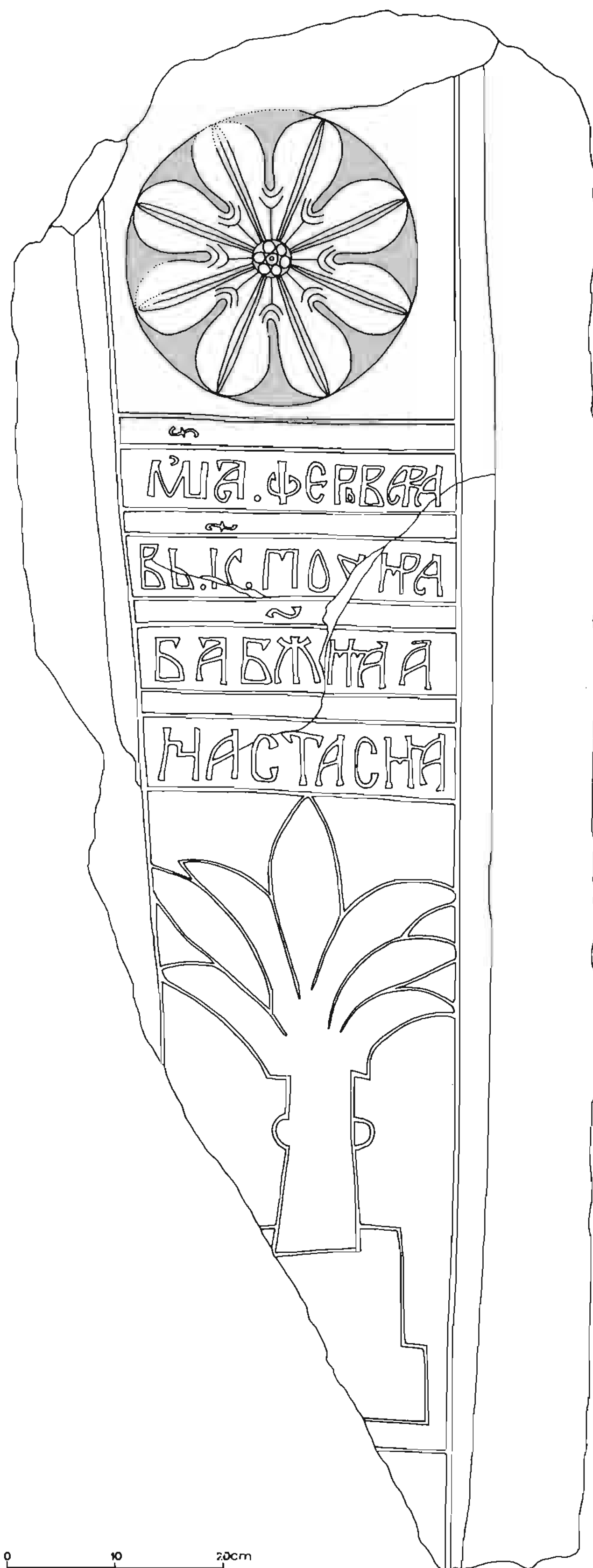
[43] *Данило Бањски. Служба светоме краљу Милутину*, in: *Србљак* 2, 107.

[44] *Доментијан. Живот светога Саве и Живот светога Симеона*, 227.

[45] *Марко Пећки. Служба светом архиепископу Никодиму*, in: *Србљак* 2, 211, 235.

[46] *Марко Пећки. Служба светом патријарху Јефрему*, in: *Србљак* 2, 271, 255.

[47] *Теодосије Хиландарац. Служба светом Петру Коришком*, in: *Србљак* 1, 481; *Непознати Девичанац. Служба светом Јоаникију Девичком*, in: *Србљак* 2, 381, 389.



Сл. 5. Студеница, надгробна плоча монахиње Ане Анастасије

љима“.[48] Григорије Цамблак пореди Стефана Дечанског са „цветом добродетељи“ и наводи да је он „красан отачаству своме и васељени благоцветан“.[49] Упражњавање хришћанских врлина, добро је познато, има врхунски домет у монашком начину живота, а нарочито аскетском. Монашки подвизи и одлазак у „пустињу“ стога су, како је већ истакнуто, један од главних извора рајског благоухања и цветања. Наводимо неколико одабраних примера из опуса Теодосија Хиландарца — који је, очигледно, био посебно склон таквој врсти метафора — као потврду да је и то схватање постојало у српској средини. Дакле, према Теодосију, Симеон је „као пупољак скровити процветао пошћењем“,[50] он је „у рају уздржања смирењем процветао, и у њему мноштво инока добродетељима многоликим многоплоднима показао“.[51] Нарочито разуђену и богословски учену симболику цветања и раста тај писац исказује у *Похвали светом Симеону и светом Сави*. За Саву Српског наводи да „васпитаник пустиње постаде; чедо послушања, изданак молчанија, грана уздржљивости, цвет пошћења, плод смерности, љубављу и милосрђем усавршен“.[52] Не мање садржајна јесте и *Похвала светом Симеону*: „Радуј се … благочашћа богосађено дрво при духовним водама напајано, који си плод свој, Саву, још у време земаљског живота, послenику Христу дао, цвет који од почетка чистотом младости светлије од љиљана сјајећи, јави се, пријатан мирис изнад свих миомириса, светошћу душе угодан!“[53]

Тај „мирис изнад свих мириса“ о којем говори Теодосије указује на Божје присуство и јасна је ознака светости. Као што смо већ истакли, лепоту цвећа, обиље плодова, благоухање и светлосно озарење хришћанска гносеологија тумачи као образ раја, а њихову перцепцију као средство да се чулним искуством спозна виша истина, она која се добија откривењем и Божјом милошћу.[54] Наглашена је такође кључна улога коју су у култу светитељских моштију имале цветна и светлосна симболика, а нарочито благоухање. Указујемо на неке старе српске текстове који илуструју различите аспекте тог наука. Када говори о прослави спомена архиепископа Арсенија, Данило II каже: „Светлошћу божаственом одевен, благоухањем цветали“,[55] док код Марка Пећког, који прославља архиепископа Никодима, стоји да он, то јест његове мошти, „цветовима добропобедним лица облагоухава благочастивих“.[56]

Одабране поетске слике у вези с том темом срећу се и у српској књижевности након Косовске битке, када владар мученик постаје основни светитељски модел.[57] Тако Григорије Цамблак позива „мученикољупце“ да уберу „цвет добродетељи“ — Стефана Дечанског — и овенчају га „добросkладним цветовима“.[58] Мошти Дечанског тај писац више пута пореди са цвећем, повезујући их истовремено са светлосним озарењем: „Данас се црква озарава страстотрпца лучама и као цветовима моштима укра-

[48] *Данило Бањски. Служба светоме краљу Милутину*, in: *Србљак* 2, 99, 115, 117.

[49] *Григорије Цамблак. Служба светом краљу Стефану Дечанском*, in: *Србљак* 2, 309, 325.

[50] *Теодосије Хиландарац. Служба светоме Симеону*, in: *Србљак* 1, 193.

[51] *Теодосије Хиландарац. Заједнички канон светоме Симеону и светоме Сави на осам гласова*, in: *Србљак* 1, 375.

[52] *Теодосије. Службе, канони и Похвала*, ed. Б. Јовановић-Стипчевић, Београд 1988, 240.

[53] *Ibid.*, 248.

[54] V. нап. 33.

[55] *Данило Пећки. Служба светом архиепископу Арсенију*, in: *Србљак* 2, 41.

[56] *Марко Пећки. Служба светом архиепископу Никодиму*, in: *Србљак* 2, 241.

[57] Д. Поповић, *Свети краљ Стефан Дечански*, in: eadem, *Под окриљем светости*, 162–172; S. Marjanović-Dušanić, *Patterns of Martyrial Sanctity in the Royal Ideology of Medieval Serbia. Continuity and Change*, Balcanica 37 (2006) 69–79; eadem, *Свети краљ. Култ Стефана Дечанског*, Београд 2007, 361–368 (са свом старијом литературом).

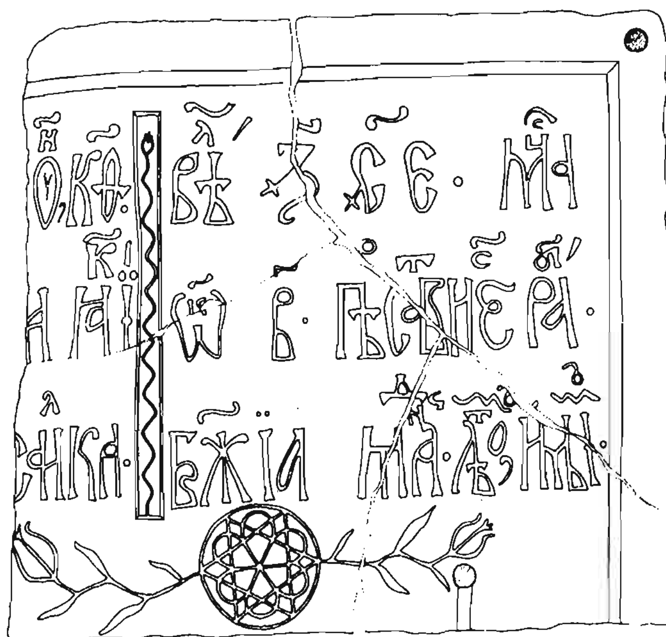
[58] *Григорије Цамблак. Служба светом краљу Стефану Дечанском*, in: *Србљак* 2, 309, 325.

шавана у весељу хвали се“; затим, истичући мученички идентитет Дечанског, он каже: „Јер међу вама израсте као прво као ружа благовона и сад међу мученицима као звезда светла преосијава.“[59]

Сличне атрибуте имале су и мошти светог кнеза Лазара. У његовом житију оне се пореде са „шипком добромирисним“,[60] а у похвали са „крином и кедром ливанским“.[61] Реторски најразвијеније слике створио је писац *Службе свешом кнезу Лазару*, који каже како је он „сабрао мноштво цветоликих добродетељи“, док кнежеве мошти описује на следећи начин: „Као ружа багренолика и јабука благовона и као крин пољски и као миро благовоно гробница твоја, Лазаре, облагоухавајући нас весели“.[62] Крин и ружа би се, због свог значења,[63] у овом случају вероватно могли тумачити као метафоре Лазаревог мучеништва. Ипак, треба имати на уму да су сасвим сличне песничке слике биле заступљене и у прославним саставима који нису били посвећени мученицима, а који су настали у последњем раздобљу српске државности. Примера ради, писац *Службе преносу моштију светог Луке* описује те реликвије као „рај красни“ који одише миомирисима различитог цвећа.[64] У *Повести о преносу моштију светог Луке у Смедерево* тврди се да су оне одисале различитим миомирисима — ливана, крина, многих цветова и јабуке благовоне.[65] Приказ овог догађаја, међутим, не би био потпун ако се не помене и то да су према благоухању светог Луке, по животописчевом сведочењу, неки од присутних исказали скепсу, отворено изражавајући мишљење да су у ковчег с моштима стављени аромати. Такав, критички однос према вери у чудотворну моћ светитељских реликвија, засад без аналогија у српској средини, драгоцен је показатељ дубоких промена схватања и религиозног менталитета које су се збиле у амбијенту једног позносредњовековног града, какво је у XV веку било Смедерево.[66]

„Случај“ светог Луке, дакле, био је тек речит изузетак, што потврђује реликвијарна пракса наредног, постсредњовековног раздобља. С обзиром на то да она, у ужем смислу речи, излази из оквира овог огледа, задржаћемо се на главним појавама и поменућемо неке одабране примере. Традиционална топика цветања и обнове живота у функцији култа моштију пренета је и у ново доба, и то у различите културне сфере. На подручју Пећке патријаршије та појава нарочито је видна у делу патријарха Пајсија (1614–1647), које старе књижевне облике спаја с новим садржајима и новом историјском свешћу. Програмску обнову немањићких култова он је засновао на богословским и песничким обрасцима средњовековног књижевног наслеђа, нарочито када је реч о химнографским делима.[67] Традиционална метафорика и симболика цветања јасно се препознају у *Служби светом Симону*: у парафразама Пс 92, 12–14, у синтагмама какве су „као доброцветни рај јавивши се“, „процветао јеси као финикс духовни роду своме“,[68] или у стихири (глас пети): „Радуј се, пресветло украшење, одиста богозрачно, Цркве студеничке, процветањем благоухања као цвет владики Христу посветивши се.“[69] Слична песничка средства примењена су и у *Служби светом цару Урошу*. Тако Пајсије каже да Урош „семена благородног цвет прекрасан показа се“ или: „Од рода светла био јеси, блажени, као ружа процветао јеси у цркви и као финикс лепорасли благоухањем је испунио јеси.“[70]

Сличне појаве запажају се и у прослављању Срба светитеља у областима северно од Саве и Дунава. Култови Немањића били су у средишту верско-политичког програма Крушедолске и потом Карловачке митрополије и један од основних историјских аргумената за потврду идентитета српског народа и његовог присуства на тим просторима.[71] Тај програм пресудно је утицао на уобличавање светитељских култова последњих изданака деспотске породице Бранковић, најугледнијих локалних светитеља Карловачке митрополије. Иако је он донео многе новине, што је био резултат потребе да се култови Бранковића саобразе схватањима барокног историзма,[72] „узорак“ који испитујемо, нарочито заступљен у химнолошким саставима, показује снажну везу са средњовековном традицијом.[73] Тако се у *Служби десйоту Сте-*



Сл. 6. Трговиште код Новог Пазара, фрагмент надгробне плоче рабе Божје Манде

[59] *Ibid.*, 325, 315.

[60] *Раваничанин I. Житије светога кнеза Лазара*, in: *Списи о Косову*, ed. М. Грковић, Београд 1993, 124.

[61] Ђ. Даничић, *Похвала кнезу Лазару*, Гласник ДСС XIII (1861) 358–368; Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968, 250–267, 321.

[62] *Непознати Раваничанин. Служба светоме кнезу Лазару*, in: *Србљак* 2, 171, 195.

[63] V. нап. 8.

[64] Т. Суботин-Голубовић, *Смедеревска служба преносу моштију светог апостола Луке*, in: *Српска књижевност у доба Деспотовине*, Деспотовац 1998, 142, 153.

[65] Eadem, *Свети апостол Лука — последњи заштитник српске Деспотовине*, in: *Чудо у словенским културама*, Београд 2000, 177–178.

[66] Д. Поповић, *Мошти светог Луке — српска епизода*, in: eadem, *Под окриљем светости*, 309–313.

[67] Т. Јовановић, *Књижевно дело патријарха Пајсија*, Београд 2001, passim; cf. и Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 267–271.

[68] *Пајсије Јањевац. Служба светом Симону*, in: *Србљак* 3, 337, 341, 343, 347.

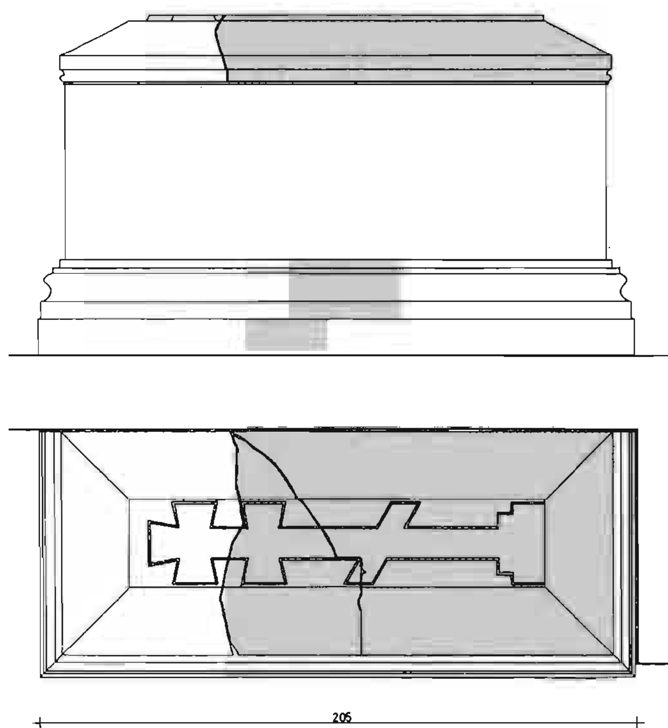
[69] *Ibid.*, 317.

[70] *Пајсије Јањевац. Служба светом цару Урошу*, in: *Србљак* 3, 375, 389.

[71] М. Тимотијевић, Serbia sancta *и* Serbia sacra *у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, ed. С. Ћирковић, Београд 1998, 387–431.

[72] Idem, *Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола*, ЗЛУМС 27/28 (1991/1992) 127–149; idem, *Од светитеља до историјских хероја. Култ светих деспота Бранковића у XIX веку*, in: *Култ светих на Балкану* 2, ed. М. Детелић, Крагујевац 2002, 113–144.

[73] Р. Маринковић, *Српска књижевност прве половине XVI века*, ЗЛУМС 27/28 (1991/1992) 175–184.



Сл. 7. Жича, реконструкција саркофага над гробницом архиепископа Јевстатија I (према М. Чанак-Медић)

фану Бранковићу, мученику и „отачаствољупцу", идеја о новој породичној лози, њеном расту и плодовима исказује стиховима као што су: „процвета нам весна благодати, Стефана Новог спомен", „ново процветање превечног Бога даровање", „јер цветање гране корена је слава".[74] Максим Бранковић, чији је монашки лик уподобљен светом Сави Српском, назива се „цветом савршенства и светости", процветалим крином и ружом која мирише; он је „нова садница засађена у дворима Бога нашега" и „благочастивога корена благи изданак од кога проклија цвет благоухани".[75] Традиционални песнички облици који говоре о „миомирису врлине" нарочито су заступљени у *Служби деспотици Ангелини*: „Засадив се крај воде уздржања, мати блага, лоза јавила си се благоцветна" или „Процвета као финикс духовно у дому Господњем, блажена, плодоносни труд уздржања твојега."[76] У целини посматрана, ова препознатљива топика била је у непосредној функцији култа моштију сремских Бранковића. Кроз њихово светитељско штовање одражавали су се, као и у доба Немањића, национални, верски и политички интереси које је заступала Карловачка митрополија.[77] У тој светлости треба тумачити и стихове *Службе деспоту Јовану Бранковићу*, који предочавају његов статус војничког и духовног заштитника српског народа: „Као цвет прекрасни процветао јеси у отачаству свome, благородни Јоване, јер ево, мошти твоје пребивају у храму Божје Матере и леже у часној гробници целе, неповредне, као крин благоухани и као китра добромирисна."[78]

Поменимо, најзад, и посебан аспект наше теме, а то је, условно речено, материјализација схватања о којима је овде било речи. Идеја цветања, раста и оживотворења твари, као парадигма будућег васкрса и рајских станишта праведника, представљала је, из разумљивих разлога, централну поруку источнохришћанских надгробних споменика. Уз друге, уобичајене симболично-алегоријске знаке — какви су крстови, аркаде, биљне и зооморфне представе, као и широк репертоар „орнаменталних" мотива — процветали крстови, цветови и вреже с плодовима по правилу чине окосницу фунерарних програма широм византијског света.[79] Другачије није било ни у српској средини. Њена је особеност, судећи по сачуваној грађи, то што се поменути репертоар мотива у виду заокруженог програма појављује на репрезентативним гробним споменицима црквених поглавара. Међу саркофазима у Пећкој патријаршији постоји неколико споменика значајних за нашу тему. Саркофаг архиепископа Никодима (1317–1324) у цркви Светог Димитрија има, у том смислу, веома садржајан програм. Идеја васкрса и рајског блаженства ту је саопштена уз помоћ знакова какви су крстови процветали на степеничастом постољу, Голготи, затим розете из којих се развијају увојите лозице, шестолатичне розете руже, као и крст између чијих кракова израстају четири цвета.[80] Мотиви сличног значења чине део програма саркофага Данила II (1324–1337) у цркви Богородице Одигитрије, у којем доминирају представе крстова под аркадама — метафора праведника у рају.[81] Они се појављују и на надгробном споменику архиепископа Саве II (1264–1271) у цркви Светих апостола, најстаријем здању комплекса; ту су крстови уметнути у рајску врежу главни носилац програма.[82] Када је о пећким саркофазима реч, у науци је с правом истакнута важност семантички слојевитог украса на споменику уз јужни зид цркве Светог Димитрија, а који потиче из друге половине XIV века. За наш проблем он је од нарочитог значаја јер обухвата, између осталог, двоструки низ палметица кринова, крст на постољу, Голготи, под којим је још један крин, хералдички обликован, док су међу крацима исклесана два вишелатична цвета.[83] С обзиром на симболичку природу и метафорично-асоцијативна својства византијске фунерарне пластике, може се с добрим разлозима помишљати на то да је декорација овог пећког споменика вернима призивала у сећање речи Пс 92, 12–14, о будућем животу праведника у дому Господњем. Можда је сличне асоцијације могао да подстакне и украс споменика у припрати Љубостиње, традиционално повезиваног с монахињом Јефимијом, а чија се чеона страна састоји од камених гредица украшених мотивом преплетених кринова.[84]

---

[74] *Непознати Купиновљанин. Служба светом деспоту Стефану Бранковићу*, in: *Србљак* 2, 415, 416, 455.

[75] *Непознати Крушедолац. Служба светом архиепископу Максиму Бранковићу*, in: *Србљак* 2, 467, 469.

[76] *Непознати Крушедолац. Служба светој мајци Ангелини Бранковић*, in: *Србљак* 3, 31, 43.

[77] М. Тимотијевић, *Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола*, 138–141.

[78] *Непознати Крушедолац. Стихире светом деспоту Јовану Бранковићу*, in: *Србљак* 3, 87.

[79] J. Fleming, *Kreutz und Pflanzenornament*, Byzantinoslavica XI/1 (1969) 87–115; O. Feld, *Mittelbyzantinische Sarkophage*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 65 (1970) 158–184; Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφές σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη 1984.

[80] Д. Филиповић (= Поповић), *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУМС 19 (1983) 75–94; за подстицајна запажања и тумачења v. Магловски, *Скулптура Пећке патријаршије*, 314–315.

[81] Д. Поповић, *Гроб архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 329–344; Магловски, *op. cit.*, 315–316.

[82] Д. Поповић, *Надгробни споменик архиепископа Саве II из цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, ЗЛУМС 21 (1985) 71–90; Магловски, *op. cit.*, 316–317.

[83] *Ibid.*, 317–320.

[84] С. Ђурић, *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног*, Београд 1985, 59, сл. 52; J. Магловски, *Символика кринова на гробу монахиње Јефимије*, Саопштења 26 (1994) 151–156; за мишљење да је тај

Не треба посебно наглашавати да су мотив цветова и сродна знамења што упућују на рајска насеља у декорацији српских надгробних споменика средњега века били широко распрострањени. Стога само подсећамо на неке истакнуте примере. Један од значењски најсадржајнијих, а по уметничкој обради најлепших, јесте надгробна плоча Ане Анастасије (XIII век) из манастира Студенице. Гробно обележје те монахиње, свакако високог порекла, осим натписа, обухвата осмолисни цвет чело главе, а на доњем крају Дрво живота у виду палме на степеничастом постољу.[85] Још једно репрезентативно надгробно обележје у Студеници садржавало је мотиве разлистале лозе и цветова — кринова. Они су изведени у фреско-техници на чеоној страни аркосолијума из друге половине XIV века у Радослављевој припрати.[86] У околини Студенице, у Савову, пронађен је занимљив надгробник, с мотивом крста окруженог врежом кринова.[87] Изузетни примерци сачувани су и у манастиру Дечанима. Монументална гробна плоча Ђурђа Остоуше Пећпала, уз натпис и врло стилизован процветали крст, садржи и две фино клесане шестолатичне розете. На споменику Марине Витославе налази се уклесана редукована представа крста Дрвета живота, док надгробник Иваниша Алтомановића краси шестолатични цвет уметнут у кружни преплет.[88] У сваком случају, цвет, као општеразумљив сепулкрални симбол, далеко је надживео средњовековну епоху. Он се појављује на неким луксузним надгробницима у доба турскократије, на пример на плочи рабе Божје Манде из 1586. године из Трговишта у Старом Расу, где представља декоративно језгро читавог украса.[89] Дуго постојање мотива, у измењеном, фолклорном контексту, али без суштинске промене значења, потврђују многобројни надгробни споменици на сеоским некрополама, израђивани све до друге половине XIX века.[90]

На крају, вратимо се архиепископу Јевстатију. Данас, нажалост, не можемо поуздано знати да ли је приповест о чуду са цветовима имала одјека у декорацији његовог надгробног споменика. Као што је на почетку наглашено, подаци о изгледу Јевстатијевог жичког гроба веома су оскудни.[91] Они се практично своде на исказ да је његово тело положено у „мраморну раку", што је појам који се у српској сепулкралној пракси увек односи на мермерни псеудосаркофаг као надгробно обележје.[92] На основу новијих, темељних проучавања жичке Спасове цркве, као и сведочанстава путописаца и првих истраживача тог споменика из XIX века, закључено је да су ту некада постојала најмање три мермерна саркофага.[93] Изузимајући неке уломке, од њих су преостали само поклопци, данас такође изгубљени, с пластично исклесаним крстовима на степеничастом постољу, који, по правилу, обележавају гробне споменике високог клира.[94] Један од њих описао је и нацртао 1860. године Феликс Каниц. То је монументални поклопац са уклесаним крстом на степеничастом постољу, између чијих је кракова натпис ІС ХС НІ КА, док је испод крста уклесан шестолатични цвет у кругу.[95] На другом споменику, који је 1884. описао и документовао Михаило Валтровић, по читавој дужини поклопца налазио се једноставан крст на степеничастом постољу.[96] На основу познатих фрагмената он се могао готово у целини реконструисати. Приписан је архиепископу Јевстатију, као и гробница пронађена уз северни зид унутрашње припрате; на основу величине и начина зидања сматра се да гробница потиче с краја XIII или почетка XIV века. Као кључни аргумент за такву атрибуцију послужило је сведочење Димитрија Давидовића из треће деценије XIX века о томе да се на споменику у североисточном углу припрате не налази никакав натпис.[97] Ипак, битан податак за разрешење тог питања дао је Каниц. Приликом прве посете Жичи он је над гробницом уз северни зид унутрашње припрате видео споменик са уклесаним крстом, крсним словима и цветом. Приликом друге посете тај споменик затекао је у шуту, са фрагментима мермерне крстионице, и с негодовањем је саслушао објашњење да је због неколико пукотина оригинални споменик замењен новим.[98]

После разматрања свих изложених података поставља се питање какав се закључак, заправо, може извести на основу њих. Реч може бити о пукој коинциденцији, али остаје чињеница да декорација споменика који је, према Каницу, првобитно обележавао жичку гробницу представља пример без аналогије међу надгробним споменицима српских црквених поглавара, као што је јединствен и опис чудесних цветова израслих на Јевстатијевом гробу. Иако веома привлачна, та „паралела" без додатних потврда ипак не даје довољно основа да се поменути

споменик склопљен од секундарно употребљених делова довратника портала v. Поповић, *Српски владарски гроб*, 129.

85 С. Мандић, *Моленије рабе божије Анастасије*, in: idem, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 64; Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Студеници*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988 498–499 (са аргументима против мишљења да је реч о споменику Немањине супружнице Ане Анастасије).

86 *Ibid.*, 496–497, сл. 10; Поповић, *Српски владарски гроб*, 46–47.

87 Н. Дудић, *Стара гробља и надгробни белези у Србији*, Београд 1995, 345, сл. 2.

88 Д. Поповић. *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1989, 233–234, сл. 8, 10, 11.

89 D. Minić, *Les monuments funéraires du nartex de l'église III du site médiéval de Trgovište*, Старинар XLIII–XLIV (1992/1993) 73–74.

90 Cf. J. Ердељан, *Средњовековни надгробни споменици у области Раса*, Београд 1996, 82–83, а нарочито Дудић, *op. cit.*, 205–206, и *passim*.

91 Уз ове податке, Данило II још додаје и то да је, пошто је наишла „узбуна" и „напаст од подизања рата", тадашњи српски архиепископ Јаков пренео Јевстатијеве мошти око 1292. године, ради безбедности, у пећке Свете апостоле (*Данило Други. Животи*, 210–211; за коментар актуелног историјског контекста v. *ibid.*, 321). О даљој судбини моштију мало се зна. Судећи по једном запису из 1653, оне су у то доба још увек почивале у Пећи, а 1737. пренете су у Црну Реку, након чега им се губи траг, v. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* 1, Београд 1902, бр. 1500, 1501; v. и Павловић, *op. cit.*, 80–81.

92 Поповић, *Српски владарски гроб, passim*.

93 За детаљну анализу свих релевантних извора, као и сачуваних фрагмената саркофага, v. М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века* I, Београд 1995, 62–64.

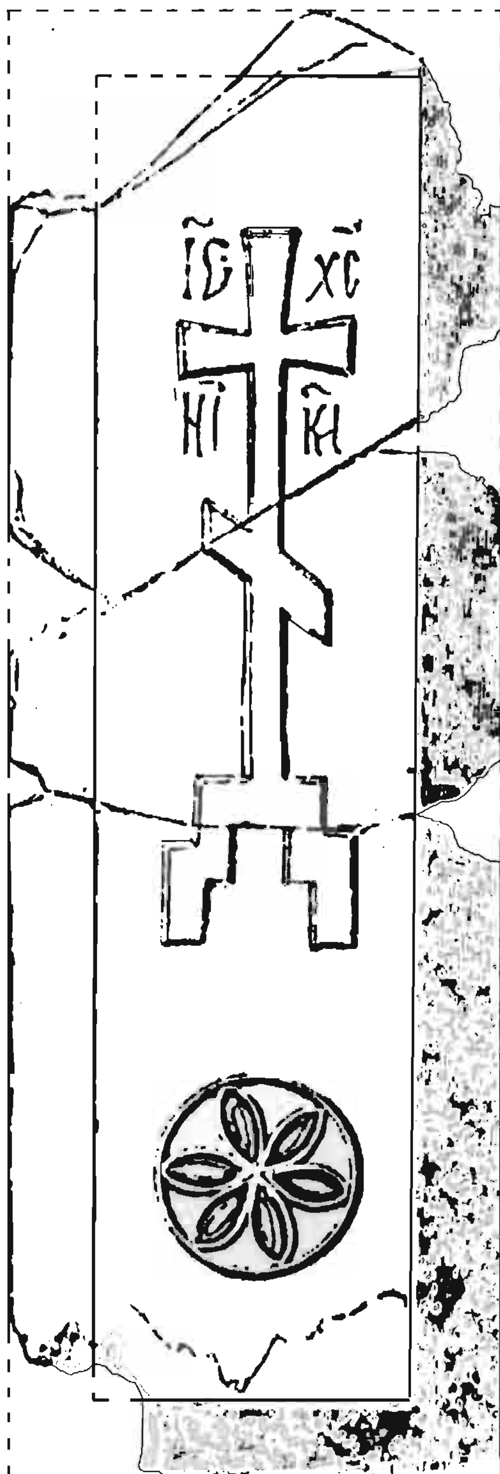
94 Такав украс постоји на поклопцима неколико пећких саркофага (Поповић, *Гроб архиепископа Данила II*, 339, нап. 77, 78), као и на две идентичне монументалне поклопнице које су обележавале гробове епископа; једна је сачувана у цркви Светог Петра код Новог Пазара [М. Љубинковић, *Некропола цркве Св. Петра код Новог Пазара*, Зборник Народног музеја VI (1970) 55–56, сл. 6], а друга у Ариљу (М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002, 249–253, сл. 256).

95 Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво. Од римског доба до краја XIX века*, Београд 1985, 14–15.

96 За цртеж v. С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина*, in: *Излози Српског ученог друштва*, Београд 1978, 204.

97 Д. Давидовић, *Жича, монастырь у Сербіи*, Сербске лѣтописи, за год. 1828, Будим 1928, 15; Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века* I, 61, 63, 113, сл. 85 (с детаљно наведеним изворима).

98 Каниц, *loc. cit.* (том приликом Каниц је код надлежних апеловао да се поменути фрагменти заштите).



Сл. 8. Жича, фрагменши йоклойца саркофага (йрема Ф. Каницу)

поклопац поуздано идентификује као остатак некадашњег гробног споменика архиепископа Јевстатија.

На сличан начин непознаницу представљају и разлози који су навели Данила II да, један једини пут у свом опусу, употреби управо цветну метафорику приликом описа посмртних чуда на Јевстатијевом гробу. Било како било, нема никакве сумње да су „житије и жизн" Јевстатија I пружали снажно покриће за то да му тело након смрти испољи „миомирис врлине" и атрибуте рајских обитељи. Наиме, Јевстатијев животопис у целини, као и његове појединости, без обзира на то да ли су исказане хагиографским општим местима или је реч о историјски веродостојним подацима, доиста показује да је он био личност опредељена за живот „земаљског анђела". О томе сведоче етапе његовог пута: чежња ка иночком животу испољена још у младости, одлазак из света, примање монашког образа, упражњавање свих прописаних монашких подвига.[99] Јевстатије је, осим тога, припадао оним одабраним црквеним прелатима који су последовали Сави Српском и свој хабитус градили у амбијенту најзнаменитијих хришћанских *йусшиња*. Тако је и Јевстатије свој поглед на свет формирао на Атосу, а припадао је и одабраној скупини највиших прелата који су ходочастили у Јерусалим и обишли његове светиње, укључујући и Јудејску пустињу.[100] И иначе су Јевстатијев живот и службовање били уподобљени врхунским обрасцима, а њихове етапе јасно показују да је реч о личности која је плански припремана за највише чинове у црквеној хијерархији. Најпре именован за игумана манастира Хиландара, он је по повратку у завичај постао епископ у зетском манастиру Светих арханђела на Превлаци, да би најзад био уздигнут на трон, уз благослов и покровитељство краља Драгутина.[101] Данило II не пропушта да, уз помоћ уобичајених топоса, опише Јевстатијеве хришћанске врлине. Он је био „добри пастир стаду своме", добротвор убогима, заштитник удовица и сирочади, „добри обогатитељ и проповедник сваке вере и побожности", а према Господу је испољавао „непорочну веру и нелицемерну љубав". Данило нарочито подвлачи аскетску димензију Јевстатијеве личности, сликовито описујући његову монашку борбу: свест о сопственој грешној природи, о варљивости, сујети и пролазности овога света, непрестану мисао о Последњем суду и свакодневно сећање на смрт.[102]

Уз све поменуте врлине и заслуге, међутим, архиепископ Јевстатије био је обдарен и неким нарочитим својствима, о којима његов учени животописац говори уз помоћ пажљиво одабраних књижевних синтагми. Тако, између осталог, наводи да је Јевстатије, „имајући у свему добар узор, изнад силе превазилазио многе у благоразумном великом чудном исправљању и доброразумном расуђивању", а затим додаје: „... његов складни живот сматрао је блаженим Господ свега, и похвалише га анђелске силе и задивише му се људи, а веома га заволеше благоверни цареви."[103] Посебно је речита Данилова тврдња да Јевстатије „прозре умним очима такве вечне пренебеске награде доброзрачнога виђења, навиче добар разум речју и делом од чијег богодухновеног језика се родише многи плодови божаствених и доброразумних речи".[104] Ови искази указују на најважнија обележја Јевстатијеве личности, а то су харизматичност и светост, које Данило описује уз помоћ исихастичких појмова, као што су *делање* и *виђење*. Исти смисао имају и изрази *доброразумно расуђивање* и *доброразумне речи*, који спадају у темељне појмове хри-

[99] A. Goddard Elliot, *Roads to Paradise. Reading the Lives of the Early Saints*, Hanover–London 1987; T. Špidlík, M. Tenace, R. Čemus, *Questions monastiques en Orient*, Roma 1999, *passim*.

[100] *Данило Други. Живоши*, 196–197; *Свеша земља у срйској књижевносши од XIII до краја XVIII века*, ed. Т. Јовановић, Београд 2007, 97–99 (где су, поред осталих, документоване и све друге посете српских црквених великодостојника Јерусалиму и његовим светињама).

[101] *Данило Други. Живоши*, 198–205; cf. и В. А. Мошин, М. А. Пурковић, *Хиландарски игумани средњега века*, ed. М. Живојиновић, Београд 1999, 18–19.

[102] *Данило Други. Живоши*, 200–203, 206–207; о облицима упражњавања аскезе v. A. Guillaumont, *Un philosophe au désert. Évagre le Pontique*, in: idem, *Aux origines du monachisme chrétien. Pour une phénoménologie du monachisme*, Bégrolles en Mauges 1979, 185–212; Špidlík, Tenace, Čemus, *op. cit.*, 153–178 (са обимном библиографијом); cf. такође Д. Богдановић, *Јован Лесшвичник у визаншијској и сшарој срйској књижевносши*, Београд 1968, 81–98.

[103] *Данило Други. Живоши*, 200.

[104] *Ibid.*, 202.

шћанске аскетике. Такве способности, сматране за дар Божји и харизматско својство највишег реда, представљале су истински извор ауторитета угледних *сшараца* аскета и прави разлог за то што су им пристизали ученици, „дивили им се људи" и „волели их цареви".[105] У том погледу, архиепископ Јевстатије могао би се придружити особеној скупини српских црквених поглавара, духовника светогорског порекла и опредељења, какви су били, осим Саве Српског, архиепископ Никодим, Данило II или патријарх Јефрем.[106] Према хришћанским схватањима, управо је та категорија „светих људи", субјеката Божје милости, имала привилегију да им реликвије, попут рајских цветова, благоухају „мирисом врлине".[107] У тој светлости требало би, по свој прилици, сагледавати прави смисао „чудног виђења" на гробу архиепископа Јевстатија.

[105] P. Rousseau, *Ascetics, Authority and the Church in the Age of Jerome and Cassian*, Oxford 1978, 29 и *passim*; G. Gould, *The Desert Fathers on Monastic Community*, Oxford 1993, посебно 26–87.

[106] За ово питање v. Д. Поповић, *Пашријарх Јефрем — један йозносредњовековни свешишељски кулш*, ЗРВИ 43 (2006) 111–124 (са изворима и литературом); v. и Б. Тодић, *Срйске шеме на фрескама XIV века у цркви Свешог Димишрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 126.

[107] Ashbrook Harvey, *op. cit.*, 222–239 и *passim*; cf. и P. Brown, *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York 1988; P. Cox Miller, *Desert Ascetism and „The Body from Nowere"*, Journal of Early Christian Studies 2/1 (1994) 137–153.

Flower Symbolism and the Cult of Relics in Medieval Serbia

Danica Popović

And desert shall rejoice, and blossom as the rose...
(Isaiah 35, 1)

The *Life* of archbishop Eustathios I [Jevstatije] (1279–1286), deserving head of the medieval Serbian Church and a saint, is a very interesting source for studying the cult of relics with the Serbs. This is not surprising considering that the *Life* was penned by one of the most illustrious of Eustathios' successors on the church throne, Daniel II [Danilo], a learned Athonite and unquestionable master of the hagiographic literary genre. In his account of the life of his distinguished predecessor, Daniel describes extensively the events constituting the key stage in the glorification of a saint, namely Eustathios' death and posthumous occurrences at his grave. As most holy men, Eustathios foresaw his own death, and he departed from this world serenely. He was buried, with due honours, in the "marble grave" he had prepared for himself in the cathedral church of Holy Saviour at Žiča. In keeping with the well-established saint-making process, a few years after the funeral "extraordinary signs" began to occur at the archbishop's grave, in this particular case, candlelight and a multitude of murmuring voices followed by the miraculous cure of an incurably ill person.

These occurrences preceded the great miracle which, to the best of my knowledge, is unparalleled in the medieval Serbian practice of relic veneration. Namely, "one day they found growing from his marble grave three flowers endowed with wondrous beauty and impossible to liken to anything else. For, indeed, they were not of earthly humidity or of union with flowers that grow from earth; but, o wonder, how a dry stone standing for so long in the church could send forth fragrant flowers, to the renewal of the sanctified one's body". Flower metaphors occur in the *Service* to the holy archbishop Eustathios, yet another piece penned by Daniel II, notably in his paraphrases of Psalm 92, 12–14 ("The righteous shall flourish like the palm tree: he shall grow like a cedar in Lebanon. These that be planted in the house of the Lord shall flourish in the courts of our God").

The meaning of these quotations should be looked at within a broader framework, that of the medieval theology of relics where flower symbolism played a significant role. The close link between flowers and relics had its origin in the martyrological tradition and was founded on the belief that the martyrs' heavenly abode is a paradisiacal *locus amoenus*, a garden with springs of fresh water, lush greenery and copious flowers. It is well known that such a vision of *paradeisos* — a reconstruction of the Garden of Eden lost through Adam's fall, and an anticipation of the future heavenly abode — was a commonplace in the Byzantine tradition. It found its full expression in the concept of monastic gardens, conceived of as the earthly image of the fragrant flowery meadows of paradise inhabited by the righteous. Two flowers highly charged with symbolic power were the lily and the rose, considered as being paradise flowers, flowers of martyrdom and holiness. Early Christian exegesis often referred to the martyrs as *flores martyrum*, and to their bodies as heavenly flowers.

This connection between relics and flowers involves several aspects that are relevant to understanding the miraculous episode at the grave of archbishop Eustathios. Essential from the theological point of view is the association, deeply rooted in the antique world, between flowers and death and rebirth. This belief in the transforming power of flowers, rejuvenation and renewal of life, found its full expression in a complex and very popular springtime rite — *dies rosationes*

– when the graves of the ancestors were visited and adorned with flowers. The Christianized version of this belief may be illustrated by the words of the prophet Isaiah (66, 14): "And when you see this, your heart shall rejoice, and your bones shall flourish like an herb." Needless to say, the doctrine of the resurrection of mankind, rebirth and life everlasting lies at the heart of Christian teaching.

Another essential aspect of this subject is the phenomenon of exuding a sweet smell or fragrance, which is in a direct functional connection with flowers. Recent work has shown convincingly how complex and diffuse meanings of this subject are, especially with regard to the relationship between fragrance and fundamental Christian beliefs about the nature, redemption and resurrection of the human body, ascetic practices, or the cult of relics. One of the starting points in Christian exegesis was the message in the Second Epistle to the Corinthians (2, 14–16) about Christ and the "savour of his knowledge", interpreted as the "savour of life" as opposed to the "savour of death". Along the same lines, St Ambrose refers to the "fragrance of resurrection" as anticipating life everlasting. Ephrem the Syrian, who was instrumental in shaping the theological notion of fragrance, argues that a sweet smell is a vehicle for recognizing divine blessing, receiving revelation and sending it out into the world, as at the descent of the Holy Spirit upon the apostles.

Eschatological symbolism connected with flowers and scents played an important role in the cult of relics. Fragrance, as is well known, was a key indicator of sanctity and a sign of divine presence. A similar, transcendental, meaning was assigned to other elements of the ritual of *elevatio* and *depositio* of relics: resplendent polychrome ornamentation of the coffin, various perfume oils and aromatics, lavish shrouds, flowers laid onto the grave. This is a phenomenon which researchers have recognized, and with good reason, as a distinctive type of "aesthetics" or religious sensibility which may be traced back to late antiquity and its marked penchant for flowers, bright colours and luminous effects.

Finally, this theme has yet another level of meaning that is well worthy of mention: flowers as a metaphor for piety, virtue and ascetic values. This sort of fragrance originates from Christian virtues and deeds — devotion, fasting and prayer — and in particular from the ascetic way of life. The link between fragrance, flower symbolism and asceticism is a distinctive and very popular *topos* in Christian literature. It also has biblical models, such as, for example, Isaiah 35, 1: "The wilderness and the solitary place shall be glad for them; and desert shall rejoice, and blossom as the rose." Exegetes interpreted the concept of the desert in a seemingly paradoxical way as anchoretic paradise and a place of plenty with a multitude of flowers in bloom — metaphor for monks and their virtues. The syntagm *desertum floridus*, therefore, has not only a strong internal logic, but also a precisely delineated field of meaning. Namely, the main goal of the desert fathers was to "reconstruct" the Garden of Eden in their own living environments and thus anticipate the future heavenly gardens.

The notions contained in the relic-related "ideology" and practice of the Byzantine world elicited a creative response in the Balkans. The motif of flowers and their fragrance as a metaphor for paradise, triumph over death and rebirth in Christ was given its due place in the process of creating regional and national saintly cults. This may be seen from the texts written for the needs of the cults, such as, for example, the *Life* of St John of Rila, where the saint's relics are likened to a "fragrant lily". Particularly interesting for the subject here discussed is a description of the signs occurring at the grave of St Joachim of Osogov, because it provides a direct analogy with the miraculous uncovering of the relics of archbishop Eustathios. Namely, according to the hagiographer, at that very moment the earth above the grave rose up and the grave became surrounded with many a fragrant flower.

In the Serbian environment such ideas can be traced back to the late twelfth and early thirteenth centuries or the time of St Sava and Stefan the First-Crowned, that is, the time of the establishment of the cult of their father Nemanja (in monkhood Simeon), the founder of the dynasty. It is quite understandable, then, that the motif of vine with its offshoots, blossoms and fruit became an element of royal ideology in the early days of the medieval Serbian state. Namely, the metaphorical likening of Nemanja's dynasty to a vine laid an emphasis on the idea of dynastic divine election and sanctity. It is already the *Service* to St Simeon that uses the habitual paraphrase of Psalm 92, 12–14 about the flourishing palm tree and Lebanese cedar, but in a distinctive context: their growth and flourishing refers to the growth of Simeon's "children", which is to say the dynasty and the "fatherland". The idea of life-giving growth and thriving is illustrated by other epithets ascribed to Simeon, such as a "fruit-bearing vine", "wonderful heaven", a "flower of faith in the heavenly vineyard", and so on. It should be emphasized that the authors of the eulogies of Simeon, his sons Stefan and Sava, were well-acquainted with the concept of the monastic desert, epitomized by Mount Athos whose attributes are blossoming, fragrance and illumination. Subsequent Serbian writers also made ample use of the idea of the miraculous blossoming and transformation of matter, especially in paraphrasing Psalm 92, 12–14. Their paraphrases are never identical, however; on the contrary, the emphasis varies both in substance and in function. Apart from "ideological" messages about the flourishing dynasty and state, the verses of this psalm are usually used to refer to piety and a virtuous life. It probably is not a coincidence that such references frequently occur in the eulogies to the sainted heads of the Serbian Church, but also to distinguished ascetics. Thus St Sava, "like a good-smelling lily, is saturated with scents of piety", archbishop Nikodemos [Nikodim] blossoms like a "fine-growing palm tree", and patriarch Ephrem [Jefrem] "blossoms offering spiritual gifts". The virtue attained by two distinguished anchorites, St Peter of Koriša [Petar Koriški] and St Ioannikios of Devič [Joanikije Devički], is described in much the same way.

Blossoming as a metaphor for virtuousness and the ascetic struggle did not draw solely upon Psalm 92; it was evoked by a variety of poetic images. The *Service* to the holy king Milutin, for example, refers to the "most beautiful flowers of piety", "diverse flowers of [the king's] many good works", to "paradise and the lovely lily" or the "mysterious rose blooming with good works". The understanding of the ascetic struggle and withdrawal to the desert as a major source of heavenly fragrance and blooming is elaborated with much erudition by Theodosios of Hilandar [Teodosije Hilandarac]. He describes St Sava of Serbia as a "desert disciple; a child of calling, an offshoot of quietness, a branch of abstinence, a flower of fasting, a fruit of humbleness, perfected by love and compassion". Theodosios makes ample use of metaphors to describe fragrance as a sign of sanctity

and as a vehicle for knowing the higher truth through sensory experience, the truth granted by revelation and divine grace.

Similar poetic imagery is found even in post-Kosovo Serbian literature when the predominant saintly model becomes that of the martyr ruler. Thus Gregory Tsamblak [Grigorije Camblak] likens the relics of Stefan of Dečani to the flowers of martyrdom and associates them with illumination: "For at first he grew in your midst as a fragrant rose, and now, amidst the martyrs, he shines forth as a bright star." Similar attributes were accorded to the relics of the greatest martyr of Kosovo, holy prince Lazar, likened by the writer of his *Service* to the rose and the lily.

The traditional *topos* of blooming and renewal in the context of the cult of relics continued into the modern age, and in various domains of culture. In the jurisdictional area of the Patriarchate of Peć, this is particularly noticeable in the work of patriarch Paisios [Pajsije] (1614–1647). His programmatic reestablishment of the cults of the Nemanjićs was predicated on theological and poetic models found in the medieval literary legacy. Similar developments are observable in the veneration of the Serbian saints north of the Sava and the Danube between the sixteenth and eighteenth centuries. The concept of a new lineage, that of the Brankovićs of Srem, of its flourishing and fruits, lay at the heart of the religio-political programme of the Metropolitanate of Krušedol, later of Karlovci, and was used as one of major historical arguments for the legitimacy of the Serbian presence in the region.

A distinctive aspect of this theme is the materialization, conditionally speaking, of the concept of the blossoming, growth and enlivening of matter as a paradigm of the future resurrection and heavenly abodes. For understandable reasons, this was the central message communicated by Eastern Christian gravestones. Apart from other symbolical and allegorical signs, it was expressed by way of blooming lilies, flowers, foliate vines and fruits. This is observable in the funerary practice of medieval Serbia, too, but its distinctive feature, to judge from the surviving material, is in that this repertoire occurs in the form of a rounded-off programme on the representative tombs of the heads of the church. Particularly important of these are the marble sarcophagi at the Patriarchate of Peć with their semantically highly stratified ornamentation. The idea of resurrection and heavenly bliss is expressed through motifs such as arcades, blossoming crosses, rosette flowers, foliate vines, lilies etc. Given the symbolical nature and metaphorical and associative qualities of Byzantine funerary sculpture, there are good reasons to believe that this decoration in fact evoked texts such as Psalm 92, 12–14 about the future life of the righteous in the house of the Lord.

It is in the light of these considerations that we should look at all aspects of the grave of archbishop Eustathios I and the posthumous miracles that occurred at it. A particularly interesting question is whether the story about the miracle with flowers was reflected in the decoration of his tomb. This should be cautiously allowed, given Felix Kanitz's eyewitness record of 1860 that Eustathios' grave was marked with a marble monument with the lid engraved with a cross on a stepped base and a six-petal flower. This lid, now lost, is known from Kanitz's drawing. This may be a mere coincidence, but the fact remains that this decoration has no analogy in the surviving grave-markers of the heads of the Serbian Church, and that just as unique is Daniel II's narrative about the flowers miraculously growing from Eustathios' grave.

What led Daniel II to use, for the first and last time in his work, flower metaphors to describe the posthumous miracles at Eustathios' grave, remains unknown. And yet, there is no doubt that Eustathios I's "life and deeds" provided a strong defence for the "fragrance of virtue" and attributes of the heavenly abode manifested by his body. Namely, his hagiography, both in details and as a whole, and regardless of whether drawing upon hagiographic commonplaces or historical facts, indeed suggests a person profoundly committed to living the life of an "earthly angel". This is demonstrated by the stages of his path: longing for a solitary life from early days, withdrawal from the world, taking of monastic vows, devotion to all monastic duties. Moreover, Eustathios was one of those prelates who looked up to St Sava of Serbia and built their habitus in the most illustrious Christian *deserts*, withdrawing to Athos and making pilgrimages to Jerusalem and the Judean Desert. Eustathios' lifestyle and service was accommodated to supreme models, and its course and stages clearly suggest a person consciously prepared for the highest offices in the hierarchy. At first appointed hegumen of the monastery of Hilandar on Mount Athos, upon his return to Serbia he became bishop of Zeta, and eventually was elevated to archbishop of Serbia with the blessing and under the patronage of king Dragutin. Daniel II does not fail to describe, using standard *topoi*, his Christian and pastoral virtues, with a special emphasis on the ascetic aspect of his personality. And yet, what made Eustathios a truly outstanding person were his charisma and his holiness, which Daniel portrays using hesychast concepts such as praxis and vision. The same meaning resides in phrases such as "well-reasoned discernment" and "well-reasoned words", fundamental notions in Christian ascetic literature. Such abilities, regarded as being God's gift and a charismatic quality of the highest order, were the true source of the authority that the renowned abbas-ascetics enjoyed among the larger populace of medieval society. According to Christian beliefs, it was this category of "holy men" — recipients of divine grace — that was granted the privilege of having their relics exude the "fragrance of virtue" like paradisiacal flowers. This seems to be the framework in which the true meaning of the "extraordinary sight" at the grave of Eustathios I at Žiča should be understood.

Попрсја архијереја у олтару цркве Богородице Перивлепте у Охриду

Цветан Грозданов

UDC 75.041.2:271.2-732.2-36-675](497.7 Ohrid)"13"

Аутор разматра седамнаест попрсја архијереја насликаних изнад композиције Служба архијереја у олтарском простору охридске цркве Богородице Перивлепте. Попрсја се налазе на северном, источном и западном зиду главног олтарског простора, с тим што је у средишту низа попрсје светог Јакова брата Божијег, првог епископа Јерусалима. Поред њега су шесторица цариградских патријараха који су председавали на васељенским саборима или су били истакнути борци за поштовање икона, затим двојица римских папа и угледни представници старих епархија (Атине, Кипра, Крита, Иконије). Аутор износи мишљење да су свети Дионисије Ареопагит и свети Јеротеј, атински епископи, насликани због учешћа у сахрани Богородице, којој је храм посвећен, док су епископ Михаило Синадски и патријарх Евтихије Цариградски приказани како би подсећали на спомен зографа цркве. Избор архијереја изведен је тако да указује на јединство хришћанске екумене.

После чишћења фресака у охридској цркви Богородице Перивлепте објављене су прве књиге које садрже програм живописа из 1295. године, с настојањем да се проникне у тематско-ликовне особености великог сликарског ансамбла.[1] Током протеклих деценија објављено је и више посебних студија о композицијама и фигурама из старијег сликарства храма, а у исто време то прво познато дело зографа Михаила и Евтихија нашло је своје место у општим прегледима византијске уметности и у компаративним разматрањима дела двојице истакнутих мајстора.[2] И поред полувековних проучавања, неки тематски блокови из фреско-ансамбла Богородице Перивлепте готово да нису дотакнути, па су тако у науци остали скоро необрађени. То би се нарочито могло рећи за мало истраживан живопис олтара охридске цркве.

У овом прилогу биће речи о фризу од седамнаест попрсја архијереја у главном олтарском простору, изнад поворке фигура које чине Литургијску службу у првој зони.

Попрсја архијереја у хоризонталном низу, на истој висини, налазе се на источном, северном и јужном зиду и представљају посебну целину у тематско-идејном систему старог сликарства. Тако се и могу разматрати „аутономно", као целина за себе. Сви ликови веома су добро сачувани, као и натписи поред њих (изузев код последњег, оштећеног попрсја на јужном зиду);[3] разматрање овог појаса налаже најпре тачно ишчитавање натписа уз насликане личности, што омогућује њихову прецизнију идентификацију. У самом средишту фриза на источном зиду налази се попрсје светог Јакова брата Божијег, док су с његове леве и десне стране распоређени архијереји, по осам у низу. Наводимо их полазећи са северне стране, како бисмо имали јаснији преглед: свети Дионисије, свети Јеротеј, свети Михаило Исповедник, свети Евтихије и свети Павле Исповедник. На источном зиду у истој висини насликани су: свети Герман, свети Тарасије, свети Методије, свети Јаков брат Божији, свети Силвестар, свети Климент, папа римски, и свети Митрофан. На јужној страни су: свети Јован Милостиви, свети Мелетије, свети Епифаније, свети Андреја Критски и свети Амфилохије.

Попрсја у фризу симетрично су распоређена. Богатство детаља и физиономије насликаних личности откривају вештину мајстора који су успели да пробуде њихов унутрашњи живот. Та сликарска начела уочавају се већ у сликању одежди: крстови на свим полиставрионима и омофорима наизменично су црни и црвени. Положај руку и књиге коју оне држе ни код једне приказане личности није исти. Неки архијереји једном руком придржавају књигу, док су другима обе руке покривене одеждом, при чему су им књиге померене на леву или на десну страну. Само свети патријарх Тарасије благосиља. Положај главе приказаних архијереја ретко је фронталан, само када књигу држе изнад укрштеног омофора, што је доследно спроведено код свих фигура. Патријарси иконофили књиге држе на левој страни и благо су окренути према средишту. Исто је тако разрађен и начин обликовања чела, сегмената образа и подочњака. Тај принцип рада Михаила и Евтихија у Перивлепти добро је уочен и у извесној мери обележава њихову прву сликарску фазу, ону из последње деценије XIII века. Изглед архијереја најчешће зависи од њихове старости, што је сликарима било добро познато. Начин сликања косе је уједначен — она је код свих приказаних личности кратка, са два-три прамена изнад чела.

---

[1] R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, Plan 20, 21, 22; П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 48, 69.

[2] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, наводи библиографију с коментарима о Перивлепти. Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, доноси историографски преглед проучавања Перивлепте.

[3] Последње попрсје на јужном зиду делимично је оштећено, а натпис није читљив. П. Миљковић-Пепек (*op. cit.*, 48) не идентификује тог архијереја, док Р. Хаман-Маклин, Х. Халенслебен (*op. cit.*, Sch. 21, Ш, В 9), према остацима сигнатуре, претпостављају да је насликан свети Амфилохије.



Сл. 1. Свеши Дионисије Ареоӣагиш



Сл. 2. Свеши Јерошеј



Сл. 3. Свеши Михаило Исӣоведник

Када је напуштена пракса опонашања окачених икона у живопису,[4] крајем XIII и током првих деценија XIV века изнад првих зона, хоризонтално или вертикално, почињу да се ређају попрсја архијереја, која се виде и у вишим зонама апсида, па чак и на рубовима купола.[5] Та појава најзапаженија је у сликарској декорацији Старог Нагоричина,[6] што ће се видети и из разматрања ове теме у охридској цркви.

Најзначајније место Јакова брата Божијег у низу попрсја разумљиво је с обзиром на то да је он на Апостолском сабору (око 50–52. године) изабран за првог епископа Јерусалима и других палестинских хришћанских општина. Привржен Христу још у његовим раним годинама и убрајан међу 70 апостола који су мученички завршили, Јаков се слика као апостол или архијереј,[7] са седом или проседом густом косом и брадом. У Перивлепти је приказан као просед, с праменовима браде који се сужавају према крају и с косом која уоквирује слепоочнице, а један њен део спушта се према челу.

Јаков заузима почасно место међу архијерејима у композицији Успења Богородичиног. Слика се изнад Богородичине главе и близу апостола Петра, као што је учињено и у Перивлепти,[8] али и на једној од најстаријих слика Успења, у охридској Светој Софији.[9] У њеној галерији цариградских патријараха Јаков брат Божији приказан је поред саме олтарске преграде, на јужној страни храма.[10] Треба подсетити и на значајно место које свети Јаков брат Божији заузима у олтарским просторима Светог Николе у Мелнику,[11] Светог Пантелејмона у Солуну,[12] Спасове цркве у Жичи,[13] у северном параклису Грачанице[14] и у другим храмовима XIII и XIV века.

Ваља подвући чињеницу да је свети Јаков у Перивлепти насликан између три попрсја цариградских патријараха иконофила на северној страни и двојице папа, поред којих је лик цариградског патријарха Митрофана, на јужној страни фриза. Такав распоред на чеоном зиду указује на значај који је јерусалимском црквеном средишту дат у концепцији олтарског распореда охридске Перивлепте.

Груписање патријараха иконофила у охридској Перивлепти захтева кратак осврт на њихово представљање у византијској уметности. У проучавању споменика насталих после 843. године велико интересовање изазвало је откриће портрета истакнутих бораца за поштовање икона у засвођеном простору у југозападном углу вестибила цариградске Свете Софије. Иако само делимично сачувани, ликови Германа, Тарасија и Никифора, изведени у мозаику, чине прву сачувану скупину тих иконофила из времена после проглашења Недеље православља.[15] Они се појављују као настављачи дела дванаесторице апостола, чије су фигуре изведене у истом простору. Њихова појава може се довести у везу са текстом *Синодика на Недељу ӣравославља*, односно са благодарењем исказаним на прослави прве године тог чина, уз непосредну улогу патријарха Методија.[16] Међу најстарије представе поменутих патријара-

[4] И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗРВИ 14 (1978) 77–98; М. Радујко, *Камено саӣресшоље и фриз фреско-икона у олшару жичке цркве Вазнесења Хрисшовог*, Зограф 29 (2002–2003) 97–98.

[5] Г. Бабић, *Краљева црква у Сшуденици*, Београд 1987, 94–98; Радујко, *op. cit.*, 97–98.

[6] Б. Тодић, *Сшаро Нагоричино*, Београд 1993, 71, 74.

[7] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 25, нап. 120.

[8] Лик светог Јакова брата Божијег у композицији Богородичиног Успења у Перивлепти потпуно је исти као лик тог архијереја из фриза попрсја.

[9] Композицију Успења Богородичиног у охридској Перивлепти открио је Ђорђе Мано-Зиси [Ђ. Мано-Зиси *Св. Софија у Охриду*, Старинар, III серија, 6 (1931) сл. 3]. За фотографију композиције v. V. J. Djurić, *L'église de Sainte Sophie à Ohrid*, Beograd 1963, 37.

[10] С. Радојчић, *Прилози за исшорију најсшаријег охридског сликарсшва*, ЗРВИ VIII$_2$ (1964) 369.

[11] А. Ксингопулос, *Παρατηρήσεις εις τας τοιχογραφίας του Αγ. Νικολάου Μελενίκου*, Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής Θεσσαλονίκης 6 (1950) 115–128; Л. Мавродинова, *Църквата Свети Никола при Мелник*, София 1975.

[12] А. Цитуриду, *Зидно сликарсшво Свешог Паншелејмона у Солуну*, Зограф 6 (1975) 17.

[13] В. Петковић, *Сӣасова црква у Жичи*, Београд 1912, 64; Радујко, *op. cit.*, 98.

[14] Б. Тодић, *Грачаница*, Београд 1988, 94, 109, 134.

[15] R. Cormack, E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St Sophia at Istanbul: The Rooms above Soutwest Vestibule and Ramp*, DOP 31 (1977) 223–227, 235; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 193–194, 213–214, 234; В. Лазарев, *Исшорија визаншијског сликарсшва*, Београд 2004, 72, нап. 71 на стр. 216.

[16] В. А. Мошин, *Сербская редакция синодика в неделю православия*, ВВ XVII (1960) 294–295. На значај открића цариградских патријараха иконофила указује и Георгије Острогорски у приказу књиге



Сл. 4. Свеши Еврихије



Сл. 5. Свеши Павле Исйоведник



Сл. 6. Свеши Тарасије

ха, још из времена династије Македонаца, убрајају се њихови портрети у олтарском простору охридске Свете Софије, насликани око 1040. године,[17] према концепцији архиепископа Лава, бившег хартофилакса Велике цркве.

На источном зиду олтара Богородице Перивлепте низ представа цариградских патријараха иконофила започиње порсјем светог Германа, популарног писца са самог почетка иконоборства, савременика византијског цара Лава Исавријанца. Физиономија светог Германа је препознатљива, с наглашеним типолошким карактеристикама његовог лика. Насликан је као стар човек, ћосав, са кратком косом и тонзуром, а обриси његове браде и усана подвучени су тамним линијама. Када је Милан Радујко идентификовао његов лик у Жичи, указао је на бројне примере представа светог Германа у свим земљама византијског света.[18] Тај истакнути писац и веома образован богослов племенитог порекла био је, без сумње, један од најчешће представљаних архијереја у источнохришћанској уметности. У Перивлепти је његово старачки испијено лице испресецано мрежом линија од очију до косе, а посебно на челу, чиме је остварена наглашена изражајност.

Када је реч о цариградском патријарху Герману, ваља истаћи да се у науци већ дуго говори о његовом празновању у Македонији, посебно у региону Преспе. Заправо, у средишту интересовања јесте црква Светог Германа у селу Герман (Мала Преспа), на источној обали језера, недалеко од острва Аил (Ахил), где се налазила катедрала Самуилове аутокефалне цркве.[19] Интересовање за храм Светог Германа појавило се још крајем XIX века, након открића надгробне плоче Самуилових родитеља и његовог брата Давида из 992/993, ископане у самој цркви.[20] Како се види из ктиторских натписа на западној страни цркве, живопис Светог Германа извео је 1743. године зограф Константин.[21] У једном од тих натписа, међутим, стоји да је црква три пута обнављана, с тим што се најстарија фаза односила на почетак XI века (1006).[22] То је подстакло Стилијаноса Пелеканидиса да у једној представи патријарха Германа, насликаној у лунети изнад западног улаза, препозна најстарији сликарски слој и да га датује, према ликовним и типолошким карактеристикама, у XII–XIII век.[23] Независно од овог мишљења, може се приметити да је тај портрет светог Германа морао бити ретуширан у XVIII веку, на шта указује начин сликања ситних крстова на полиставриону. Нажалост, у поменутом храму, иако је био предмет изучавања, нису обављена конзерваторска и археолошка истраживања.[24]

А. Грабара, cf. Byzantinoslavica XXI/1 (1960) 114 (= Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, књ. 5, Београд 1970, 375–376).

[17] Радојчић, *op. cit.*, 366–367.

[18] Радујко, *op. cit.*, 99, нап. 47, сл. 15.

[19] П. Н. Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института вь Константинополе IV/1 (1899) 47–53.

[20] О надгробној плочи Самуилових родитеља пронађеној у цркви Светог Германа комплетну библиографију доноси Ј. Ферлуга, in: *Византијски извори за историју народа Југославије* III, Београд 1966, 66–70. О откривању Самуилове епиграфске плоче у селу Герману v. Й. Иванов, *Царь Самуиловата столица въ Преспа*, Известия на Българското археологическо дружество I (1910) 58–62.

[21] О посвети храма Светог Германа у истоименом селу на Преспанском језеру cf. Иванов, *op. cit.*, 60–62; С. Пелеканидис, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Солун 1960, 48–53; N. K. Moutsopoulos, *The Churches of the Prefecture of Florina*, Thessaloniki 1966, 10–11. Ј. Иванов и И. Снегаров изнели су мишљење да је цркву подигао Самуилов патријарх Герман, посветивши је свом духовном патрону — светом Герману Цариградском. И. Снегаров објавио је и занимљиву критичку белешку о Пеликанидисовим ставовима у вези с посветом храма у селу које је управо према тој посвети добило име Герман, cf. I. Snegarof, *Prespa vu par un archéologue grec*, Известия на Института на история 11 (1962) 241–250.

[22] Милюков, *op. cit.*, 37; Й. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1931, 60; Pelekanidis, *op. cit.*, 50.

[23] Pelekanidis, *op. cit.*, 53, πίν. XIII. Пелеканидис се при датовању лика светог Германа у лунети храма посвећеног том светом позива на књигу А. Ксингопулоса, који, међутим, говори само о сликарским споменицима у западној Македонији од XI до XIII века, без навођења лика светог Германа из Преспе, cf. A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la Peinture Macédonienne*, Athènes 1955, 10.

[24] Осликавање унутрашњости цркве Светог Германа 1743. године било је поверено познатом зографу Константину. В. Поповска-Коробар (*Иконойисой во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005, 77–78) детаљније обрађује дела тог сликара. Није нам познато да ли је зограф Константин „освежавао" фигуру светог Германа. Као што је речено, за његов полиставрион нема аналогија у живопису XII–XIII века, али оне постоје у поствизантијском сликарству.



Сл. 7. Свеши Мешодије



Сл. 8. Свеши Јаков браш Божији



Сл. 9. Свеши Силвесшар

Данас нема сумње у то да је и село добило име по светом Герману Цариградском, патрону цркве.[25] Један од познатих патријараха цара Самуила у престоници на Преспи био је патријарх Герман,[26] коме се и приписује ктиторство храма посвећеног његовом небеском заштитнику — цариградском патријарху. Једина гробница која је уочена у цркви још увек није истражена, али је изнета претпоставка да је у њој био сахрањен Самуилов патријарх Герман.[27]

У низу представа на источном зиду олтара Перивлепте до патријарха Германа насликан је свети Тарасије († 806), стари архијереј, чије су заслуге повезане са сазивањем VII васељенског сабора 787. године; тада су, под царицом Ирином и њеним сином Константином, тријумфовали иконофили.[28] Тарасије се појављује већ у поменутом ансамблу Свете Софије Цариградске,[29] касније на представама васељенских сабора,[30] а у Светој Софији Охридској, где га је идентификовао Светозар Радојчић, насликан је с патријарсима иконофилима светим Никифором и светим Методијем.[31]

Свети Методије († 847) приказан је између светог Тарасија и светог Јакова брата Божијег. После дугих страдања постао је архијереј уочи Недеље православља 843. године. Стари патријарх представљен је с густом седом брадом, а глава му је покривена белим платном (са црним крстом на чеоној страни); оно скрива дубоке повреде на лицу, посебно на вилици, које је задобио у борбама за иконе и у сукобу с царем Теофилом.[32] Према предању, Методије је разрезао камилавку како би могао да покрије рану и заштити вилицу. То се добро види на охридској представи: камилавка је везана у чвор и штити део његовог лица. С платном око главе приказан је већ у Светој Софији Цариградској,[33] док је у охридској Светој Софији без тог знака мученишства,[34] који су, иначе, преузели духовници што су посебно поштовали овог архијереја.[35] Најближи слици из Перивлепте јесте пример из Спасове цркве у Жичи, где свети Методије стоји поред других иконофила,[36] док је у Старом Нагоричину насликан у олтарској апсиди, у средини горњег фриза попрсја.[37] Свети Методије се представља у различитим варијантама, с платном (разрезаном камилавком) преко главе и с крстом, затим само с платном, као и без њега. У каснијем сликарству појављује се на представама Недеље православља (Тријумфа ортодоксије).[38]

На другој страни источног дела фриза, поред светог Јакова, насликана су попрсја папа Силвестра и светог Климента, док је трећи у том низу свети Митрофан († 325), за кога се цар Константин на сабору заложио да понесе звање цариградског патријарха.[39] На северном зиду олтара, уз апсиду, налази се допојасни лик цариградског патријарха светог Павла Исповедника († 451), а до њега је попрсје светог Евтихија. Тиме је у овом фризу у Перивлепти заокружена најбројнија скупина од шест цариградских поглавара који су носили звање патријарха, а уз њих су и двојица поменутих папа.

Свети Силвестар у историји хришћанске цркве ужива посебан углед као савременик првих хришћанских владара — светих Константина и Јелене. Када је реч о римским папама, помињемо да су често сликани и свети Лав и свети Григорије Двојеслов. Сви су били представљени у апсиди ђаконикона Свете Софије Охридске.[40] Према предању, мошти папе Климента Римског пронашли су свети

[25] У том погледу делимо одавно изнето мишљење Ј. Иванова (*Цар Самуиловата столица*, 60) да је ктитор храма био Самуилов патријарх Герман.

[26] H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, 6.

[27] Moutsopoulos, *op. cit.*, fig. 47.

[28] А. В. Карташов, *Васеленски сабори* II, Београд 1995, 244–254.

[29] Cormack, Hawkins, *op. cit.*, 226, fig. 40.

[30] Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 271.

[31] Радојчић, *op. cit.*, 367.

[32] Walter, *Art and Ritual*, 105–106.

[33] Cormack, Hawkins, *op. cit.*, 227, fig. 40.

[34] Радојчић, *op. cit.*, 367.

[35] С. В. Булгаков, *Настольная книга для священно-церковно-служителей*, Харьков 1900 (репринт: Graz 1965), 206, нап. 1.

[36] Петковић, *Сйасова црква у Жичи*, сл. на стр. 59, 64; Радујко, *op. cit.*, 98–100, сл. 9.

[37] Тодић, *Сшаро Нагоричино*, 71, сл. 73.

[38] Cf. *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, London 1994, 129–130, fig. 140.

[39] Николај Д. Велимировић, *Охридски йролог*, Шабац 2000, 389–390.

[40] Радојчић, *op. cit.*, 367–368.


Сл. 10. Свети Климент, папа римски


Сл. 11. Свети Митрофан


Сл. 12. Свети Јован Милостиви

Ћирило и Методије приликом мисије међу Хазарима на Криму, а потом су их предали папи Адријану II у Риму.[41] Са солунском браћом био је и њихов ученик Климент, потоњи словенски епископ, који је монашко име добио по римском папи. Зато се у охридским црквама дан тог римског папе (25. новембар) празновао заједно с празником светог Климента Охридског.[42] Познато је да су текстови римског и охридског Климента често замењивани, а и сликари су понекад грешили приликом њиховог представљања, па чак и у радионици Михаила и Евтихија.[43]

Фигуре шесторице римских папа у охридској Светој Софији често су разматране у контексту полемике између Рима и Цариграда пре избијања великог раскола, иако архиепископ Лав Охридски, ктитор фресака Свете Софије, у полемичким списима није додиривао разилажења између цркава, већ се претежно бавио проблемима у вези са евхаристијом.[44] Сасвим је прихватљиво мишљење Андреја Грабара да су папе у Светој Софији насликане у тежњи да се и на тај начин прикаже јединство хришћанске екумене.[45] Чињеница да су у охридској Перивлепти насликана само двојица римских папа показује став архиепископије према представљању римских прелата у односу на представнике Цариградске патријаршије и других помесних цркава. Приказивањем светог Климента Римског, и поред тога што је он сликан у другим храмовима источног хришћанства, исказан је, чини нам се, посебан однос те помесне цркве према личности имењака охридског патрона и према њиховом заједничком празновању.

На западном делу северног зида олтара Перивлепте налазе се попрсја светог Дионисија и светог Јеротеја, чланова Ареопага, које је за епископе Атине именовао апостол Павле. Обојица су мученички страдала крајем I века. За охридски храм Богородице Перивлепте посебну важност има њихово присуство на погребу Мајке Божије, о којем је говорио свети Јован Дамаскин.[46] У Успењу Богородичином њихови ликови насликани су у близини одра, иза двојице погнутих апостола, а препознају се на основу представа у олтару. Над Богородичиним узглављем, поред апостола Петра, приказан је свети Јаков брат Божији, тако да су тројица архијереја из разматраног низа попрсја нашла место у тој композицији, као што су, уосталом, сликана и у већини споменика православне екумене.[47] Попрсја светог Дионисија и светог Јеротеја насликана су у фризу стога што је реч о првим архијерејима Атинске епископије, али, по нашем мишљењу, у олтару охридског храма појављују се и зато што је он посвећен Богородици Перивлепти.

Иза двојице атинских архиепископа следе ликови светог Михаила Исповедника (23. мај) и светог Евтихија (6. април), а затим и цариградског патријарха светог Павла Исповедника (6. новембар).

Пре више година указали смо на то да се приказивање светих Михаила и Евтихија једног до другог не може посматрати као уобичајена појава, већ као подсећање на имена зографа који су осликали храм — Михаила и Евтихија.[48] То наше мишљење налаже нам да се још једном осврнемо на приказивање поменутих личности једне до друге.

Свети Евтихије је, као патријарх цариградски, председавао на Петом васељенском сабору. Касније је прога-

---

[41] Ц. Грозданов, *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот од првата половина на XIV век*, Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски 1, Скопје 1970, 99–106.

[42] А. Т. Балан, *Св. Климент Охридски*, София 1919, 72, 76–77.

[43] Грозданов, *op. cit.*, 101–102.

[44] И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия* 1, София 1924, 195–197, 266–267.

[45] A. Grabar, *Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ochrid*, ЗРВИ VIII$_2$ (1964) 167–168.

[46] *S. Jean Damascène. Homélies sur la nativité et la dormition*, ed. P. Voulet, Paris 1961 (SC 80) 173, 189; *Св. Јован Дамаскин. Беседе* (превео са грчког епископ Атанасије), Требиње–Врњци 2002, 291–346. Cf. и С. Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 181–193.

[47] На ликове поменутих архијереја и њихово место у композицији Богородичиног успења у више наврата осврћу се аутори још увек незастареле студије: L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica III/1 (1931) 134–173.

[48] Ц. Грозданов, *Охридске белешке. Св. Михаило и св. Евтихије у цркви св. Богородице Перивлепте*, Зограф 3 (1969) 11–12. За раније запажање да је то што су свети Михаило и свети Евтихије сликани један до другог повезано са истоименим зографима cf. R. Ljubinković, M. Ćorović-Ljubinković, *La peinture médiévale à Ohrid*, in: *Recueil de travaux. Édition spéciale publiée à l'occasion du X^e anniversaire de la fondation du Musée et dédiée au XII^e Congrès internationale des études byzantines*, Ohrid 1961, 119.



Сл. 13. Свети Мелетије



Сл. 14. Свети Епифаније



Сл. 15. Свети Андреја Критски

њан и враћан на патријаршијски трон; умро је 582. године.[49] Његов лик појављује се најчешће у олтарској тематици храмова, а понекад и у приказима васељенских сабора[50] и у оквиру илустрованих менолога.[51]

Од архијереја с називом Исповедник познат је само синадски епископ Михаило († 818), учесник Седмог васељенског сабора, близак светом Тарасију и светом Никифору, цариградским патријарсима иконофилима. У сликарству средњовековних цркава Михаило Синадски, према нашим сазнањима, појављује се искључиво у илустрованим календарима (23. мај). Идентификовани су његови ликови у Светом Николи Орфаносу[52] и Грачаници,[53] док је у Старом Нагоричину део мајских празника оштећен.[54] Видимо га и у циклусима Календара касног средњег века.[55] У олтарским просторима (или у другим деловима цркве), међу архијерејима, међутим, његова фигура није откривена: свети Михаило у југоисточном кубету Грачанице, судећи према објављеном цртежу, нема сличности у физиономији са светим Михаилом Синадским,[56] али зато веома подсећа на атинског епископа светог Михаила из Хоне, чији нам је лик добро познат.[57] Већ и ови подаци говоре о томе да је епископ Михаило Синадски у охридској Перивлепти добио место поред патријарха Евтихија према концепцији зографа имењака.

Ни лик патријарха цариградског Евтихија не појављује се често у тематици средњовековних храмова. Сусреће се у Грачаници, у наосу,[58] и испод централне куполе у Старом Нагоричину,[59] док је у циклусу Васељенских сабора у Дечанима приказан како председава, са светим Евтихијем, патријархом јерусалимским, на Јустинијановом сабору (552. године).[60] Раније је исказано мишљење да би се представе светих Михаила и Евтихија могле односити на молитву уз помињање имена живих и мртвих у молитви проскомидије[61] — оних који су помогли при подизању храма — приликом узимања четврте, а затим и пете просфоре. Ваља, међутим, још једном истаћи то да се ова два попрсја налазе изнад пролаза који води из главног олтарског простора у протезис и да свештеник у Златоустовој и у Василијевој литургији верних ту помиње имена, а затим се, после *Достојно јест*, моли за спас „оних који приносе плодове" и „који чине добра дела у Твојим светим црквама". Молитва се изговара испред часне трпезе, готово пред самим ликовима светих Михаила и Евтихија, па се чини да свештеник који служи може тако да се подсети и да моли за спас душа зографа посредством њихових небеских заштитника.

Приликом ранијих истраживања већ су уочени и потом објављени сви потписи Михаила и Евтихија у Перивлепти и другим храмовима које су они осликали сами или са својим сарадницима.[62] Потписи у Перивлепти изненађују својом бројношћу, а то, као што смо и раније помишљали, говори о значају који су двојица зографа придавала свом охридском остварењу. Подсећање на Михаила и Евтихија изгледа као додатно указивање на њихово дело у Перивлепти, настало када су они свакако већ отварали пут широј стваралачкој потврди на тлу Македоније, Србије и Свете горе, у границама Византије и српске државе.

У низу попрсја нису заступљени представници Охридске архиепископије, али су зато веома угледно место ван тог низа добили свети Климент Охридски и свети Константин Кавасила, насликани у целом расту на север-

[49] Карташов, *op. cit.*, 38–39, 68.

[50] Walter, *L'iconographie des conciles*, 271, 273.

[51] Cf. П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 386 (наведени примери потичу углавном из поствизантијског периода).

[52] А. Цитуриду, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Солун 1978, 265.

[53] Тодић, *Грачаница*, 104; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, јужни брод, северна страна, цртеж бр. 23.

[54] Тодић, *Старо Нагоричино*, 79.

[55] Мијовић, *op. cit.*, 372, 387.

[56] Живковић, *op. cit.*, II, југоисточно кубе.

[57] N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta*, Thessaloniki 1976, 68–69, pl. 11, 12.

[58] Тодић, *Грачаница*, 81, 86.

[59] Idem, *Старо Нагоричино*, 85.

[60] Ђ. Бошковић, В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 6–7; Walter, *L'iconographie des conciles*, 273.

[61] Ljubinković, Ćorović-Ljubinković, *op. cit.*, 119; *Служебник*, Београд 1962, 154–155.

[62] Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 17, 24; Г. Суботић, Д. Тодоровић, *Сликар Михаило у манастиру Прохора Пчињског*, ЗРВИ 34 (1995) 117–137; М. Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004) 95–112.



Сл. 16. Свети Амфилохије

ном зиду наоса, поред саме олтарске преграде.[63] Свети Климент, први ученик Ћирилов и Методијев, деловао је у Охриду као учитељ, а сахрањен је у својој манастирској цркви као епископ велички. Касније га је Охридска архиепископија сматрала, у предању, својим утемељивачем и заштитником, а зографи Михаило и Евтихије после ангажмана у Перивлепти сликали су га и у другим храмовима.[64] У доба Палеолога отпочело се с прослављањем архиепископа Константина Кавасиле, који је, поред осталог, пружио помоћ и подршку севастократору Јовану Палеологу током опсаде Охрида 1259, пошто је претходно био ослобођен из никејске тамнице и враћен на архиепископски трон.[65] Још ћемо подсетити на то да су од светитеља старохришћанске епохе који су деловали у области будуће архиепископије заступљени ликови светог Астија Драчког и његовог савременика ђакона Исаврија (I век),[66] као и светог Елефтерија, „епископа Илирика", који је страдао за време прогона хришћана. Поменути светитељи нису се могли уклопити у строгу концепцију разматраног фриза.

Избор архијереја био је условљен тежњом да се на невеликом простору насликају истакнути представници старих хришћанских црквених средишта, а затим и угледни представници помесних цркава и епископија. Од Јакова брата Божијег ређају се, на обе стране олтара, цариградски патријарси, римске папе и по један поглавар Антиохије и Александрије. Међу личностима приказаним на северном и јужном зиду олтара налазе се и поједини архијереји из угледних архиепископија (Атина, Кипар, Крит).

Бројност ликова цариградских поглавара разумљива је у храму који је био трећи по рангу у Охриду и који је подигнут након што су се дијецезе Охридске архиепископије нашле у границама царства Палеолога.

Михаило и Евтихије су за време архиепископа Макарија и ктитора Прогона Згура насликали у олтару Перивлепте сажет програм хришћанске васељене, прилагођен величини и простору храма и, посебно, олтара. И у другим црквама, оним које су пружале веће површине за осликавање, сликарско-тематски репертоар саопштава сличне поруке, с тим што у њима није било могућности да се остваре сажето груписање и сажет избор фигура и представа, као што је учињено у олтару охридске Богородице Перивлепте.

---

[63] Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУМС 3 (1967) 47–72.

[64] Idem, *О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века*, ЗЛУМС 4 (1968) 101–118.

[65] Idem, *О Константину Кавасили и његовим портретима у светлу нових сазнања*, ЗРВИ XLIV/1 (2007) 313–323.

[66] Idem, *Saint Astios de Durrachion dans la peinture du Moyen âge*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Thessaloniki 2001, 79–89.

The Busts of the Church Hierarchs in the Altar of the Virgin Peribleptos in Ohrid

Cvetan Grozdanov

The author writes about the seventeen busts of the church hierarchs painted in the central part of the altar area above the figures of officiating Church Fathers. Starting from the north side, there are depictions of St. Dionysios, St. Hierotheos, St. Michael the Confessor, St. Eutychios, St. Paul the Confessor, St. Germanos, St. Tarasios, St. Methodios, St. James the Brother of God, St. Silvester, St. Clement of Rome, St. Metrophanes, St. John the Almsgiver, St. Meletios, St. Epiphanios, St. Andrew of Crete and St. Amphilochios.

The fact that the central position in the frieze of busts is occupied by St. James Adelphotheos points to the significance of Jerusalem, James' devotion to Christ and the apos-

tles' decision to elect him as the first bishop of Jerusalem. Other monuments of Byzantine painting are mentioned in which an important role was attached to this bishop.

The grouping of the Constantinopolitane patriarchs around St. James Adelphotheos (St. Germanos, St. Tarasios, St. Methodios) is considered in the context of the victory over the iconoclasts, after 843. Among them is the patriarch of Constantinople, St. Paul the Confessor, while on the other side St. Metrophanes is painted.

This article also contains an excursus about St. Germanos of Constantinople, with a description of his cult in the region of Prespa.

Author mentions that among the popes, St. Clement of Rome was widely revered in the Ohrid diocese, by virtue of the fact that St. Clement of Ohrid received the same monastic name as that Roman pontiff, and also because of the transfer of his relics from Cherson in the Crimea to Rome, by the brothers from Thessalonica, SS. Cyril and Methodios.

The author refers to the figures of St. Michael the Confessor and St. Eutyhios, expressing the assumption that St. Michael, bishop of Synada, was painted alongside of St. Eutyhios, patriarch of Constantinople, in the effort to preserve the memory of the painters of the Ohrid church, Michael Astrapas and Eutychios. In medieval art, the image of St. Michael of Synada is painted only in the illustrated calendars (May 23rd), while St. Eutyhios of Constantinople appears in the compositions of the 5th Ecumenical Council.

The Athenian hierarchs, St. Dionysios and St. Hierotheos have their place because they took part in the burial of the Blessed Virgin, and they are also depicted in the Assumption of the Virgin, in the same church. The other painted hierarchs — patriarch of Alexandria John the Almsgiver, patriarch Meletios of Antioch, as well as the aforementioned hierarchs were at the head of the old and renowned Christian centres — Cyprus, Crete and Iconium. This principle of the arrangement was almost always applied in the churches after the victory of the iconophiles, and can be seen in full in the altar of St. Sofia in Ohrid. Of the hierarchs outside the altar space, next to the altar chancel on the northern wall of the church, there are presentations only of St. Clement of Ohrid and St. Constantine Kabasilas, as the representatives of the Ohrid church.

The endeavour of the painters to illustrate the unity and ecumenical nature of the church in the Christian world is evident. In that respect, analogies are highlighted with the choice and presentations of the leaders of the Christian cathedrals in the altar of St. Sofia of Ohrid, about which A. Grabar and S. Radojčić have given thorough accounts.

À propos d'un voile brodé vénitien du XIV[e] siècle à Zadar

Hélène Papastavrou

UDC 746.3.033.04(450 Venezia)(497.5 Zadar)"13"

Le présent article s'occupe d'un antépendium brodé vénitien, daté entre les années vingt du XIV[e] siècle et 1337. Sa composition forme un triptyque. L'étude sur l'iconographie et le style de l'oeuvre a un but triple: d'abord, de situer l'oeuvre dans le cadre de la production artistique vénitienne; ensuite, de distinguer la composante byzantine de la composante occidentale et, enfin, d'offrir une contribution à l'étude de la broderie aussi bien qu'à celle du fonctionnement d'un atelier d'art vénitien.

Au couvent de la Sainte-Vierge des Bénédictines de Zadar, ville côtière de la Dalmatie longtemps sous l'influence politique et artistique vénitienne, se trouve une riche collection d'objets sacrés. Parmi ces objets, j'ai remarqué un voile brodé, un antependium (fig. 1), qui constitue le thème de ce travail.[1]

À l'origine, l'antependium devait être placé droit sur un autel tel un retable, ou alors sur le fronton, devant l'autel. Vu son usage, il devait former une surface plate et raide. En effet, aujourd'hui le voile est attaché sur une planche recouverte d'un tissu beige, de texture raide. Il est conservé dans une vitrine accrochée au mur et est en bon état de préservation. Le voile mesure 2,12 m de largeur et 0,95 m de hauteur. La composition est inscrite dans un cadre architectural brodé en forme de triptyque gothique. La Vierge à l'Enfant est représentée dans la partie centrale, le donateur à ses pieds; elle est flanquée à gauche de saint Jean-Baptiste et, à droite, de saint Jean l'Évangéliste. Dans la partie supérieure, au-dessus du cadre du triptyque, de gauche à droite, un saint occidental, deux anges tenant le globe crucifère et le sceptre et enfin, un saint évêque, sont représentés en buste. Une bordure composée de motifs végétaux parcourt la base et les côtés du triptyque. Les personnages comme les éléments architecturaux sont brodés en grande partie de «fils d'or» sur un fond de soie rouge.

L'objet mentionné ci-dessus n'est pas inconnu de la critique.[2] Néanmoins, les publications qui s'y rapportent se limitent à une présentation brève, les auteurs les plus récents reconnaissant que l'œuvre en question s'inscrit dans le cadre de la production artistique vénitienne du XIV[e] siècle. C'est en 1939 que E. Sandberg Vavalà[3] a, la première, orienté la recherche vers l'œuvre de Paolo Veneziano, encore inexplorée à l'époque. Elle conservait un certain scepticisme quant à la datation de l'objet.[4] De son côté, Michelangelo Muraro[5] a retiré cette broderie de l'œuvre de Paolo Veneziano pour suggérer son attribution à son frère aîné, Marco (connu pour son activité artistique dans le secteur des vitraux et des «panni teutonici») ou en tout cas, au créateur du Couronnement de la Vierge de Washington (1324).[6] Il a proposé une date relative pour le voile en fonction de cette autre oeuvre.

Dans le présent travail, mon intention est de mettre en valeur certains aspects de l'iconographie et du style de la composition dans un double but: d'un côté, situer l'œuvre dans le cadre de la production artistique vénitienne; de l'autre, distinguer la composante byzantine de la composante occidentale. En outre, j'essaie d'observer de près un objet qui, tout en appartenant au domaine de la création picturale, n'est pas une peinture. J'espère ainsi offrir une infime contribution à l'étude de la broderie. Mon attention se portera également sur le fonctionnement d'un atelier d'art à Venise.

Analyse iconographique

Dans le cadre médian de la composition, le plus large du triptyque (73,5 cm), est figurée la Vierge à l'Enfant (fig. 3).[7] À ses pieds et sur le piédestal qui porte son trône, apparaît le donateur à genoux, vêtu comme un prêtre. Il tend les mains en prière et regarde vers la Vierge. Il porte la tonsure et une

[1] Mes remerciements les plus chaleureux vont au Conservateur en chef du patrimoine culturel de Croatie, Dr. Joško Belamarić, qui m'a offert toutes les facilités pour étudier cet antependium. Ses remarques suggestives et indications sur différents aspects de la culture de son pays ont influencé mon orientation. Je veux aussi exprimer mes remerciements au Dr. Zoraida Demori Staničić pour son aide à la fois pratique et scientifique, et pour ses suggestions inventives. De même, l'aimable hospitalité que les sœurs Bénédictines ont réservée à des chercheurs venus comme des intrus chez-elles demeurera pour moi inoubliable. En particulier, je remercie infiniment sœur Anastasia Čizmin qui, longtemps, m'a secondée dans ma tâche pénible d'observation à la loupe du travail minutieux de la broderie. Enfin, ce travail n'aurait pu être mené à bien sans mon séjour d'étude auprès de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, en Juin 2001 et je tiens à exprimer ma profonde gratitude à son directeur, le Prof. Chrysa Maltezou.

[2] Les premiers chercheurs avaient attribué ce voile à l'art toscan ou à sa sphère d'influence, cf. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini*, V, Milano 1907, 1056–1057; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo* II, Torino 1927, 1093; C. Cecchelli, *Zara*, Roma 1932, 95–98. Pour les recherches plus récentes cf. ci-dessous, notes 3 à 5.

[3] E. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano: suoi dipinti in America e altrove*, in: M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, 99 (ms. daté 1939, destiné au Bulletin of the Worcester Art Museum et resté inédit).

[4] L'attribution de ce voile à Paolo Veneziano a été acceptée par: G. Gamulin, *Alcune proposte per maestro Paolo*, Emporium 140 (1964) 147–155; V. Zlamalik, *Paolo Veneziano i njegov krug*, Zagreb 1967, 58.

[5] M. Muraro, *Maestro Paolo da Venezia. Fortuna critica*, Ateneo Veneto n. s. 3 (1965) 6; idem, *Paolo da Venezia*, 9–20, 158–159.

[6] *Ibid.*, fig. 1.

[7] Une brève référence à l'iconographie du cadre médian de cette composition se trouve dans: H. Papastavrou, *Quelques peintures vénitiennes du XIV[e] siècle et la Glycophiloussa du Musée Bénaki (inv. no 2972)*, Cahiers Archéologiques 48 (2000) 161–177.



Fig. 1. Antependium, Couvent de la Sainte-Vierge des Bénédictines de Zadar



Fig. 2. Antependium, détail, partie centrale, l'inscription

calotte. L'inscription située au milieu de la bordure inférieure du voile le désigne comme le PRESBITER RADONUS (fig. 2), le commanditaire de l'autel de Saint-Jean, dans la même église de la Sainte-Vierge, en 1337.[8]

La Mère du Christ trône, assise sur un coussin de couleur bleu clair orné de bandes dorées. Le trône majestueux est muni d'un dossier qui présente une certaine perspective et se termine en haut par un arc gothique polylobé, caractéristique de l'art vénitien. Une série d'éléments en bois, ressemblant à des clous, sont enfoncés verticalement dans le cadre du dossier. Le détail des «clous» alignés sur le contour du dossier apparaît sur des trônes byzantins peints de l'époque des Paléologues, notamment à Verria[9] ou en Eubée.[10]

La Vierge à l'Enfant constitue une image intéressante de l'Hodigitria. Marie est représentée de trois quarts, tournée vers l'Enfant, la tête attentivement inclinée vers lui. Sa main gauche est repliée devant la poitrine en signe de prière. Sa main droite est posée à la hauteur de l'épaule de Jésus et à la même hauteur que la main gauche. Elle est vêtue d'une robe et d'un manteau qui ressemble au maphorium byzantin. Le manteau touche le sol et forme des plis laissant découvrir des chaussures rouges. Il est retenu devant la poitrine par une broche, d'une manière courante dans l'art gothique et, plus particulièrement, dans l'art vénitien. L'attitude de la Vierge, caractérisée par l'inclinaison remarquable de la tête, se rattache aussi à la tradition iconographique vénitienne.

Ceci peut être observé sur une série de peintures de chevalet groupées autour d'une oeuvre de date absolue: le Couronnement de la Vierge de Washington, 1324 (fig. 7).[11] En effet, l'attitude du corps de la Vierge qui y est figurée, le port de la tête et la position des mains comme des pieds et, en partie, le drapé du vêtement, présentent des analogies avec le tissu brodé de Zadar. On a même l'impression que le dessinateur de l'antependium avait sous les yeux le modèle d'une Vierge portant les deux mains en oraison comme dans la scène du Couronnement, plutôt que celui d'une Vierge à l'Enfant. Les deux œuvres présentent aussi des coussins et des piédestaux comparables.

Une image conservée au Musée de Belgrade (fig. 6) se rattache à ce groupe.[12] Il s'agit de la Vierge trônant, l'Enfant debout sur son giron. L'attitude de la Mère de Dieu, le port de sa tête et la position de ses mains tout comme la partie inférieure de son corps présentent des éléments communs avec les œuvres citées plus haut. Si le manteau et son drapé, ou encore le coussin qui déborde du siège, sont plus proches de ceux visibles sur la Vierge du Couronnement de Washington, certains motifs décoratifs du trône rappellent bien qu'indirectement ceux de la Vierge de Zadar, comme les arcs du dossier et les «clous», ou encore les motifs végétaux de l'acanthe dans la partie inférieure du siège.

---

[8] I. Petricioli, *Mostra permanente dell'arte sacra Zadar*, Zadar 1980, 78. D'après l'auteur, Radonus a aussi laissé un testament en 1349.

[9] Eglise de Aghios Christos (1315), cf. St. Pélékanidis, *Kalliergis*, Thessalonique 1953, pl. B, 15.

[10] A. S. Ioannou, *Fresques byzantines d'Eubée*, Athènes 1959, pl. 71 (la Vierge de l'Annonciation de l'église de la Vierge Hodighitria à Spiliès, 1311).

[11] Cf. *supra*, note 6; pour une photo en couleur v. F. Flores d'Arcais, *Venezia*, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, ed. M. Lucco, Milano 1992, 17–87, fig. 7.

[12] Muraro, *Paolo da Venezia*, 14, fig. 4.



Fig. 3. Antependium, partie centrale, la Vierge à l'Enfant en trône



Fig. 4. Antependium, partie centrale, la Vierge à l'Enfant en trône, détail

Une troisième peinture de chevalet de ce groupe est conservée au Musée des Beaux-Arts Pouchkine à Moscou (fig. 8). La Vierge à l'Enfant en trône est figurée avec deux donateurs à ses pieds et, en haut de la composition, deux anges en buste tournés vers le centre et tenant le sceptre et la sphère. Victor Lazarev avait daté cette œuvre vers 1310.[13] La Mère de Dieu est du type «de tendresse». Sa position et son attitude sont analogues à celles des œuvres mentionnées plus haut. Plus particulièrement, les deux coussins et les parties inférieure et latérales du trône rappellent l'œuvre du «Couronnement de la Vierge» de Washington; les «clous» du dossier, à l'aspect floral, sont similaires à ceux qui surmontent les colonnettes du deuxième registre du dossier dans la peinture de Belgrade.

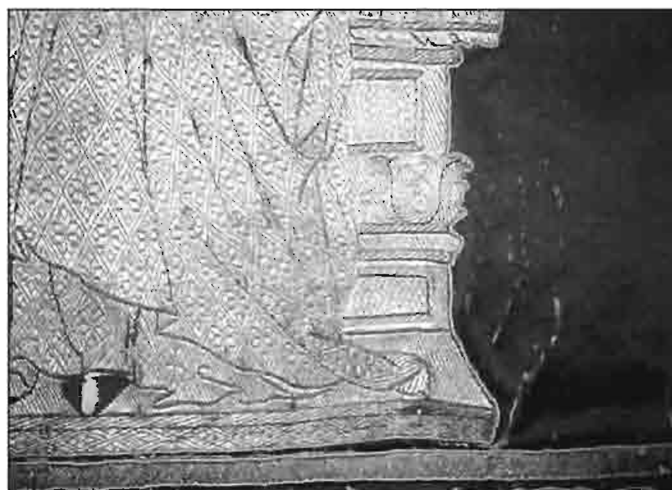


Fig. 5. Antependium, partie centrale, la Vierge à l'Enfant en trône, détail

Toutes les images de la Vierge mentionnées ci-dessus, semblent avoir une source commune byzantine qui est la Vierge *Invincible* (*ΑΝΙΚΗΤΟΣ*) (fig. 9). Il s'agit d'une icône de marbre en relief du XIII^e^ siècle, sûrement importée à Venise vers le dernier quart du XIII^e^ siècle, où elle a été particulièrement vénérée, comme Demus l'a bien mis en évidence.[14] Ce panneau a été encastré dans un mur de la basilique Saint-Marc, en un endroit aussi important que la chapelle Zen.[15] La composition en relief représente une «Vierge de tendresse», dont la position de trois quarts et l'inclinaison forte de la tête semblent être en vogue à Byzance, vers la deuxième moitié du XIII^e^ siècle, comme l'indique un fragment de fresque à Vatopédi,[16] et s'y maintient durant le XIV^e^ siècle.[17] En outre, toutes les œuvres mentionnées ci-dessus ont des traits communs avec la Vierge Aniketos, comme l'attitude générale, le trône avec un piédestal et la forme du coussin. Même la draperie du maphorium est similaire sur les œuvres en question: elle descend de la main en prière pour passer par-dessus le genou, en formant une vague.

D'autre part, sur le voile de Zadar, l'Enfant est assis le dos droit posé contre le giron de sa Mère (fig. 3). Il lève la tête vers elle ainsi que la main droite en signe de bénédiction; sa main gauche tient le rouleau. Il a un visage rond, aux traits enfantins, et ses cheveux blonds bouclés sont courts. L'himation long, la forme de l'encolure du chiton de Jésus et le type de sa physionomie, aussi bien que le nimbe inscrit d'une croix, sont des caractéristiques byzantines. Dans l'environnement artistique vénitien, on retrouve le même type du petit Jésus, d'abord dans une œuvre byzantine du XIII^e^ siècle, sculptée en

[13] V. Lazarev, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII–XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese. I*, Arte Veneta 19 (1965) 26.

[14] En effet, suite à la mauvaise lecture d'une inscription, les Vénitiens l'avaient prise pour une partie de la pierre d'où Moïse avait fait jaillir de l'eau dans le désert (ΥΔΩΡ ΤΟ ΠΡΙΝ ΜΕΝ ΕΚ ΠΕΤΡΑΣ ΡΥΕΝ ΞΕΝΩΣ ΕΥΧΗ ΠΡΟΗΧΘΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΜΩΥΣΕΩΣ ΤΟ ΝΥΝ ΔΕ ΤΟΥΤΟ ΜΙΧΑΗΛ ΣΠΟΥΔΗ ΡΕΕΙ ΟΝ ΣΩΖΕ ΧΡΙΣΤΕ ΚΑΙ ΣΥΝΕΥΣΟΝ ΕΙΡΗΝΗΝ), cf. G. B. Contarini, *Spiegazione della basilica metropolitana di S. Marco Evangelista*, Venise 1854[2], 139 sq; O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, 121.

[15] C'est la chapelle située du côté sud de la basilique, par où le doge entrait dans l'église, là où la relique de l'évangéliste était conservée.

[16] *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Παράδοση–Ιστορία–Τέχνη*, Α', Άγιον Όρος 1996, 234, fig. 193.

[17] Cf. la Vierge de l'Annonciation de l'église de Berende en Bulgarie (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1927, 263); et la Vierge de la même scène dans une icone de la galerie Tretyakov, à Moscou, cf. V. N. Lazarev, *Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, The Burlington Magazine 71 (1937), fig. B.



Fig. 6. La Vierge à l'Enfant en trône, panneau, Musée National, Belgrade



Fig. 8. La Vierge à l'Enfant en trône, panneau, Musée des Beaux Arts Pouchkin, Moscou



Fig. 7. Couronnement de la Vierge, panneau, National Gallery of Art, Washington

bas relief, et conservée dans l'église de Saint-Simon, à Zadar;[18] ensuite, mais avec quelques légères différences, dans une sculpture vénitienne du début du XIVe siècle, fortement influencée par l'art byzantin, la Madonna dello Schioppo (fig. 10).[19] Comme parallèles byzantins assez proches, on mentionnera le panneau en mosaïque de la Vierge à l'Enfant de Kariyé Djami[20] et deux icônes de Vatopédi (fig. 11).[21]

Les œuvres byzantines que nous venons de mentionner nous paraissent comparables à notre voile à un autre égard, également: le rapport psychologique qui lie la Mère et le Fils (fig. 4). En fait, Marie se penche vers Jésus en le regardant. L'Enfant lève les yeux vers sa Mère. Néanmoins, leurs regards se croisent mais ne se rencontrent pas vraiment. De ce point de vue, le voile de Zadar se distingue des œuvres occidentales, où le contact réciproque entre la Mère et le Fils est immédiatement sensible.[22] En fait, le Voile reflète une influence byzantine qui avait trouvé sa voie dans l'art vénitien du XIVe siècle; ceci est non seulement évident dans le domaine de la peinture, comme en témoigne une œuvre de

---

[18] Petricioli, *Zadar*, 53.

[19] Demus, *Church of San Marco*, fig. 107.

[20] P. Underwood, *The Kariye Djami* 2, New York 1966, pl. 187.

[21] *Μονή Βατοπεδίου*, B', figs. 308 et 317.

[22] Pour ne citer que deux cas, ceci advient dans les sculptures de Giovanni Pisano, à Campo Santo à Pise, 1284 (A. Smart, *The Dawn of Italian Painting, 1250–1400*, Oxford 1978, fig. 116), et en la Chapelle degli Scrovegni à Padoue, 1305 (J.-R. Gaborit, *Art gothique*, Paris 1978, 46).



Fig. 9. La Vierge Anikétos, icône de marbre en relief byzantine, Saint-Marc, Venise

chevalet au Museo Civico de Padoue,[23] mais également, par ailleurs, dans le domaine de la sculpture, comme en témoigne la Madonna dello Schioppo (fig. 10).

Passons aux feuillets latéraux de notre composition où nous trouvons d'abord, à gauche, saint Jean-Baptiste debout



Fig. 10. Madonna dello Schioppo, San Marco, Venise



Fig. 11. La Vierge à l'Enfant, monastère de Vatopédi, Mont Athos

et tourné de trois quarts vers le centre (fig. 12), dans une attitude qui apparaît maintes fois dans les retables vénitiens.[24] Il porte le chiton et l'himation dont un pan flotte, et est chaussé de sandales. Sa mode vestimentaire n'est pas toujours la même dans l'art vénitien, au XIV[e] siècle. Mais il apparaît souvent vêtu d'un chiton en peau d'agneau couvert d'un himation.[25] Il est nimbé et porte les cheveux longs, bouclés et plutôt décoiffés, ce qui est conforme à son iconographie traditionnelle. Les traits du visage sont sévères, sinon tristes, et il porte une barbe courte. Il incline légèrement la tête vers l'Enfant au centre du triptyque; de la main gauche il tient le rouleau déployé et de la main droite il désigne à la fois l'Enfant et l'inscription de son rouleau: ECCE AGNUS DEI ECCE QUI TOLIT PECHATA MUNDI.

Sur le feuillet droit, on voit saint Jean l'Évangéliste (figs. 13a, 13b) dans une position analogue à celle du Baptiste. Il est représenté âgé et presque chauve. Il est nimbé. Il est vêtu d'un chiton et d'un himation et est chaussé de sandales. Des deux mains, il tient le livre fermé.

Les deux saints homonymes apparaissent très souvent ensemble parmi les personnes sacrées qui peuplent les retables vénitiens, ce qui indique une dévotion particulière du peuple vénitien à leur égard. C'est notamment le cas de l'antependium de Veglia[26] (Krk, île croate), acquis par le «Victoria and Albert Museum».

En dehors du cadre architectural, à gauche, on voit le buste d'un saint nimbé, jeune, imberbe, aux cheveux courts, une palme à la main droite, la main gauche faisant le geste de

---

[23] Muraro, *Paolo da Venezia*, fig. 3; Flores d'Arcais, *Venezia*, fig. 8.

[24] Cf. Flores d'Arcais, *op. cit.*, figs. 44, 54, 60, 65.

[25] *Ibid.*

[26] D. King, *A Venetian embroidered altar frontal*, Victoria and Albert Museum Bulletin I/4 (1965) 15–25.



Fig. 12. Antependium, détail, saint Jean Baptiste, feuillet latéral

l'oraison. Il s'agit probablement de saint Anastase, protecteur de la Cathédrale de Zadar. Symétriquement à droite, un évêque est représenté tenant le sceptre et le livre fermé, peut-être un évêque local, Chrysogone (fig. 14).[27] Flanquant la composition médiane, deux anges en buste, la tête inclinée, portent le sceptre et la sphère bleue crucifère (fig. 17).

Vue dans son ensemble, l'iconographie de l'antependium et le choix des saints reflètent la dévotion personnelle de son donateur et les prédilections artistiques locales.

Le cadre architectural délimite les feuillets du triptyque. Il consiste en quatre pairs de colonnettes sculptées en forme d'une vrille. Elles ont une base et un chapiteau décoré de feuilles d'acanthe, et elles supportent les arcs en accolade décorés de motifs végétaux. Le type de l'encadrement architectural est tout à fait conforme à la tradition artistique vénitienne. Dans les retables, le motif des colonnettes en vrille est une caractéristique des œuvres de chevalet vénitiennes du XIVe siècle,[28] bien qu'il s'agisse d'un motif dont les racines profondes se trouvent dans l'art byzantin.[29] De plus, les motifs végétaux qui jaillissent des arcs rappellent également les panneaux en bois, comme par exemple celui de la Vierge à l'Enfant du Museo Civico de Padoue.[30]

Le côté inférieur et les deux côtés latéraux du voile sont décorés d'une bande de rinceaux ornés de feuilles de vigne. Le décor de la bande inférieure consiste en deux rinceaux sinueux continus ornés de demi-feuilles. Au milieu de cette bande, on voit deux motifs à rinceaux en forme de S (fig. 15) avec des demi-feuilles similaires. D'autre part, les deux bandes latérales présentent des paires successives de motifs végétaux en forme de lyre (fig. 16). Leur schéma est composé de deux motifs en S juxtaposés, qui une fois unis forment une lyre. Les demi-feuilles, juxtaposées à l'intérieur de la lyre, forment un motif floral/végétal intégral. En fait, le décor de la bordure de notre voile est similaire à celui de la châsse de la Beata Juliana, datée de 1295.[31]



Fig. 13.a. Antependium, détail, saint Jean Evangéliste, feuillet latéral

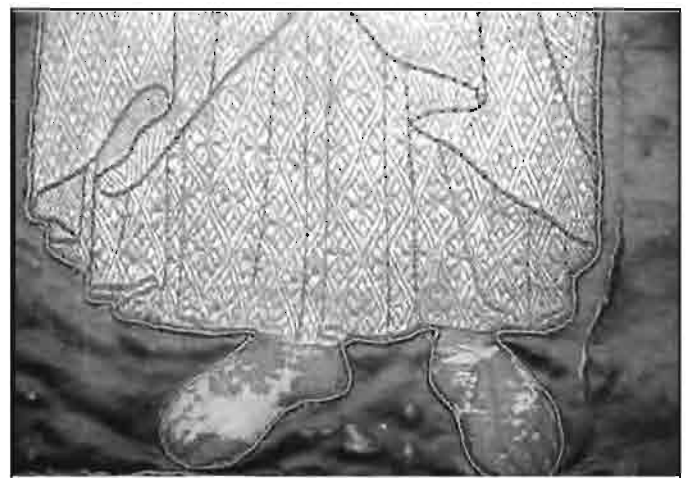


Fig. 13.b. Antependium, détail, saint Jean l'Evangéliste (partie inférieure), feuillet latéral

Néanmoins, ces décors sont très fréquents dans la sculpture architecturale à Byzance, comme le prouvent quelques exemples médiobyzantins.[32] Ils le sont aussi dans les enluminures et les œuvres en métal.[33] Par exemple, la ligne

---

[27] Pour l'identification cf. Zlamalik, *Paolo*, 58.

[28] Évoquons à ce propos l'icône en relief de San Donato, en l'église du saint homonyme à Murano, cf. Flores d'Arcais, *op. cit.*, 20, fig. 4; Papastavrou, *Quelques peintures vénitiennes*, 172.

[29] La représentation de ce motif est courante en architecture et en sculpture, évidemment. On le trouve, également, dans des œuvres de dimensions réduites, comme par exemple dans une reliure d'évangéliaire métallique en relief repoussé au Monastère de la Grande Lavra, à Mont Athos, cf. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Γ', Αθήνα 1979, 24 (sous un arc posé de chaque côté, sur une pair de colonnettes en vrille avec chapiteau aux feuilles d'acanthe, tranche l'image en relief du Christ debout sur un podium, flanqué de deux plaques minuscules avec des figures de saints en buste en émail).

[30] Cf. *supra*, note 23.

[31] S. Moschini Marconi, *La cassa della Beata Giuliana*, Arte Veneta 5 (1951) 77–82 (plus particulièrement, p. 81), fig. 83 (détail des bandes décoratives du côté de devant).

[32] Cf. la pièce de sculpture architecturale du Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes, Inv. nr. BM 179, T. 1026, in: *1884–1930: From the Christian Collection to the Byzantine Museum. 29 March — 31 October 2002* (catalogue d'exposition), sous presse, Nr. 470 (N. Dimitracopoulou); une pièce architecturale de la porte occidentale de l'église du Taxiarque de Messaria à Andros, aussi bien que de la porte de Béma de Saint-Nicolas de Messaria, à Andros, cf. A. Orlandos, *Βυζαντινά μνημεία της Άνδρου*, Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 8 (1955–1956) 19, 59, figs. 11, 38.

[33] Ainsi, le frontispice d'un codex du XIVe siècle à Vatopédi, *cod. 179*, fol. 238a, présente une variante de la bordure d'en bas (*Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, Δ', Αθήνα 1991, 23, fig. 3). Le motif en forme de lyre de



Fig. 14. Antependium, détail, buste de saint Chrysogone



Fig. 15. Antependium, détail, bande de rinceaux, côté inférieur

sinueuse garnie de feuilles de vigne se trouve sur le revêtement métallique de l'icône de l'Archange Michel en buste, conservée dans le trésor de Saint-Marc.[34]

L'analyse iconographique qui a précédé peut nous indiquer dans quelle mesure l'art vénitien des premières décennies du XIVe siècle devient le champ d'influences byzantines. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un haut degré d'influence à la suite d'une grande vague d'importation de modèles de l'art des Paléologues à Venise, vers 1280. En témoigne tout d'abord le décor de la coupole ornée d'épisodes de la vie de Moïse dans l'atrium de la basilique Saint-Marc,[35] sûrement issu d'un manuscrit byzantin contemporain. Ensuite, on a noté que vers la même date, le panneau de la Vierge Anikétos (fig. 9) est arrivé à Venise:[36] il a exercé une influence notable sur la sculpture comme sur la peinture vénitienne. En effet, en dehors des exemples évoqués ci-dessus, ce relief de marbre, la Vierge Anikétos, a constitué un modèle pour toutes les Madones assises vénitiennes du XIVe siècle: elles sont représentées de trois quarts, par opposition aux Madones des autres écoles italiennes qui sont vues de face.[37]

Par ailleurs, d'autres traits du même panneau sont repérables dans différentes œuvres de l'art vénitien. Les anges en buste en haut de la composition (fig. 17) constituent notamment une autre caractéristique présente aussi bien dans l'icône de Moscou que dans l'antependium. Enfin, l'Enfant debout dans le giron de la Mère de Dieu Invincible, qui constitue un trait assez rare dans l'art byzantin,[38] a influencé un certain nombre d'œuvres de la région vénitienne, notamment, l'icône de Belgrade (fig. 6) mentionnée ci-dessus, une autre icône dalmate[39] de la Vierge en buste, qui doit dater de l'extrême fin du XIIIe siècle, aussi bien qu'une fresque de la Vierge à l'Enfant, à San Nicolò de Trevise (XIVe siècle).[40] Ainsi, une nuance iconographique sans doute créée dans un centre théologique important comme la capitale byzantine, se trouve répandue dans les oeuvres conservées de la périphérie occidentale plutôt que dans celles de la sphère proprement byzantine.

D'autre part, le détail de la bande décorative qui borde le voile de Zadar, met bien en évidence l'influence de modèles byzantins de différentes époques, présents sur le sol vénitien, sur les œuvres vénitiennes du XIVe siècle.

Avant de conclure notre analyse de cette œuvre, portons brièvement notre attention sur quelques remarques stylistiques. En fait, tous les personnages représentés dans notre composition ont une apparence robuste, comme en témoignent les mains et les pieds (fig. 13b). Ce trait stylistique apparaît également chez les personnages des œuvres que Muraro a attribuées au peintre Marco:[41] la scène en mosaïque de la Crucifixion au Baptistère de la basilique Saint-Marc en fait partie.[42] Ce trait caractérise néanmoins aussi quelques œuvres de Paolo Veneziano, comme par exemple la Vierge à l'Enfant conservée à l'Accademia[43] et le voile de Veglia,[44] que Muraro a attribué à l'atelier de Paolo.

D'après les observations précédentes, l'*antependium* ne doit pas être éloigné chronologiquement des œuvres qui nous ont servi de points de comparaison. On le situera dans la tendance artistique qui évolue entre les années vingt et 1337, date à laquelle le donateur a fait construire l'autel de saint Jean. En effet, nos observations sur l'iconographie et le style nous ont permis de rapprocher cette œuvre de celles que Muraro attribue au Maestro Marco ou au peintre du «Cou-

---

la bordure des côtés ressemble à la bande qui décore le frontispice d'un autre manuscrit du XIVe siècle, à Vatopédi, le *cod. 65*, fol. 101a (*ibid.*, 22, fig. E).

[34] A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise 1975, pl. B.

[35] O. Demus, *The Byzantine Mosaics of San Marco Venice* 2, Chicago 1984, 178 sq.

[36] Demus présume que ce panneau a inauguré une nouvelle phase de renaissance de l'art byzantin en sculpture à Venise, cf. Demus, *Church of San Marco*, 121.

[37] Cf. Giusto de' Menabuoi, polyptyque, Baptistère de Padoue, (A. M. Spiazzi, *Padova*, in: *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, I, fig. 175); Cimabue, Madonna Santa Trinità, Uffizi, Florence; Giotto, Madonna Ognisanti, Uffizi, Florence; le Maître de Saint Cécile, retable (1304), Uffizi, Florence (Smart, *op. cit.*, figs. 13, 14, 29, respectivement).

[38] Une image de la Vierge où l'Enfant est debout dans son giron se trouve dans une icône du Sinaï du XIIe siècle (G. et M. Sotiriou, *Εικόνες της Μονής Σινά*, t. 1, Αθήνα 1956, pl. 146–149); une autre de la même époque en Géorgie [N. Thierry, *La Vierge de Tendresse à l'époque macédoine*, Zograf 10 (1979) 69, fig. 16]. Des icônes de type comparable de l'époque des Paléologues sont conservées à Thessalonique [*Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, Nr. 80 (A. Tourta), où on trouve une bibliographie], et au Mont Athos (E. Tsigaridas, *Εικόνες του 12ου–14ου αιώνα*, in: *Εικόνες. Ιερά Μονή Αγίου Παύλου*, Αγιον Ορος, Ιερά Μονή Αγίου Παύλου 1998, 30, fig. 10). L'Enfant debout apparaît également dans des bulles de plomb des XII–XIIIe siècles (V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin, 1. L'église*, Paris1963, 450 sq., nrs. 604–605, pl. 82).

[39] Petricioli, *Zadar*, № 20, 57.

[40] R. Gibbs, *Treviso*, in: *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, I, fig. 245.

[41] C'est-à-dire: du Couronnement de la Vierge de Washington, de la Vierge à l'Enfant du Museo Civico de Padoue, de la Vierge à l'Enfant de Belgrade, de la Vierge à l'Enfant (?) du Musée des Beaux Arts Pushkin de Moscou (cf. *supra*).

[42] Muraro, *Paolo da Venezia*, fig. 15.

[43] *Ibid.*, fig. 28.

[44] King, *Venetian altar frontal*, 22.



Fig. 16. Antependium, détail, bande de rinceaux, côté latéral

ronnement de la Vierge» de Washington. Le voile de Zadar reflète en tout cas un courant artistique qui synthétise les éléments byzantins et vénitiens.

Observations sur la matière

Le voile est une «toile» de soie rouge, sur lequel le dessin est principalement exécuté à l'aide de fil métallique doré, à l'exception du rouleau de Jean Baptiste qui est argenté. Le fil métallique est cousu de l'avers, de sorte que la surface soit diversifiée en des motifs diagonaux et losangés, afin qu'ils rendent les effets différents d'un tissu vénitien aux motifs brochés. Au cours d'une restauration, la broderie a été découpée de son fond original pour être ensuite appliquée sur un fond de soie rouge d'époque postérieure. Cette opération a, sans doute, modifié l'aspect des éléments architecturaux de la composition, qui apparaissent en quelque sorte démis de leur place.

L'état de préservation de l'œuvre est très bon en ce qui concerne les parties couvertes de broderies, surtout en fil métallique, comme la surface des vêtements, du trône, des éléments d'architecture et de la bordure. Par contre, dans les parties nues du corps (les visages, les mains et les pieds), on peut voir le tissu de soie original, qui est en grande partie usé. Là, on s'aperçoit que la soie destinée à recevoir le décor brodé, vu sa délicatesse, a été préalablement renforcée par un tissu de lin naturel, sur lequel elle a été collée. Il est intéressant de remarquer que la soie de l'antependium de Veglia, aujourd'hui au «Victoria and Albert Museum», a été renforcée par une couche de papier d'abord, et ensuite, par une étoffe en lin.[45]

Les traits du visage sont rendus de façon simple, puisqu'on n'y voit que les contours, d'abord dessinés à la plume, d'après la technique décrite par Cennino Cennini[46] puis marqués à l'aide de fils de soie noire, jaune et rouge (fig. 17). Certaines parties, parmi celles qui sont le mieux préservées, indiquent un réel souci pour les détails. Ainsi, à l'intérieur de l'œil, la pupille est noire alors que l'iris est rendu à l'aide d'un fil de soie jaune, aussi employé pour les cheveux et la barbe. Les mains et les pieds sont également

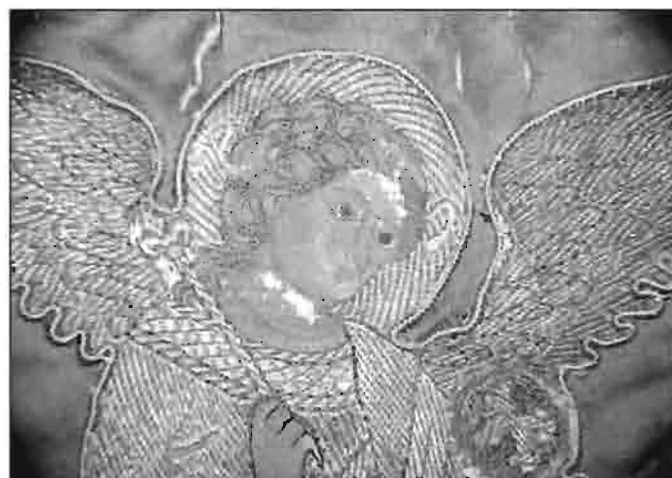


Fig. 17. Antependium, détail, buste d'ange

définis des lignes de contour qui marquent également les ongles.

Dans les parties nues du corps, j'ai pu me livrer aux observations que je viens de mentionner grâce à l'utilisation d'un compte-fils. Je n'ai pas, alors, discerné de traces de fil de soie pour la carnation, ce qui est la norme dans les œuvres de ce genre. On ne peut pas expliquer cette carence en suggérant que le fil de soie qui aurait rendu les chairs s'est usé et est ensuite tombé. Les trous que l'aiguille aurait produits dans le tissu font d'ailleurs également défaut. Par ailleurs, le fil de soie qui rend les cheveux et la barbe est en grande partie conservé. Ainsi, pour l'instant, retenons que les chairs étaient dépourvues de broderie sur le Voile de Zadar. Cette conclusion peut paraître curieuse. Tout de même, dans son étude sur des broderies d'ornements liturgiques de l'Europe occidentale (XIII^e^ et XIV^e^ siècles), Odile Brel-Bordaz avait remarqué que dans certains cas de traitement des visages, seules les joues sont brodées et le reste du visage n'est pas brodé; également, dans certains cas, ni le visage ni les membres des personnages sont brodés.[47] De plus, notons à ce propos que dans un autre spécimen de broderie vénitienne, la mitre de Troghir,[48] les visages et les membres des personnages sont privés de broderie, ce que j'avais interprété comme un cas parallèle à la technique du Voile de Zadar. Par opposition, il a été remarqué par Zoraida Demori-Staničić que la carence de la broderie à ces endroits est due à l'usure du temps.[49] Sur ce point, je fais encore une fois appel à une observation d'Odile Brel-Bordaz que sur certaines oeuvres il n'est pas possible de déterminer de manière précise si elles ont été victimes de l'usure ou si elles n'ont jamais été brodées.[50]

---

45 Cf. King, *op. cit.*, 16.

46 *Cennino Cennini, Il Libro dell'arte*, ed. F. Brunello, Vicenza 1982, 173: «Capitolo CLXIV: Come si dee disegnare in tela o in zendado per servigio de' recamatori. Ancora ti conviene alcune volte servire racamatori di più ragioni disegni. E pertanto fatti mettere a' predetti maestri tela o zendado in telaio bene disteso; e se è tela bianca, togli e' tuo' carboni usati, e disegna quello che vuoi. Poi piglia la penna e lo inchiostro puro, e rafferma, si come fai in tavola con pennello...»

47 O. Brel-Bordaz, *Broderies d'ornements liturgiques: XIII^e^–XIV^e^ siècle*, Paris 1982, 41–42. J'exprime mes remerciements profonds à Mme Manolia Grégoriou, réstauratrice de tissus au Musée Byzantin et Chrétien, pour avoir mis à ma disposition l'ouvrage préalablement cité.

48 *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, Catalogo della mostra (Venezia, chiesa di S. Barnaba), ed. J. Belamarić, Venise 2001, nr. 60 (Z. Demori-Staničić).

49 *Ibid.*

50 Brel-Bordaz, *Broderies*, 42.

Dans l'exécution des vêtements, les motifs géométriques en fil d'or se soumettent à la forme de la draperie, dont les plis sont définis par du fil de soie. Il s'agit d'un procédé attesté aussi sur les broderies byzantines, comme par exemple sur l'*épigonation* avec l'Anastasis (Inv. nr. T. 714) du Musée Byzantin et Chrétien à Athènes, qui est une œuvre de l'époque des Paléologues.[51] Par ailleurs, du fil beige assez épais marque le contour extérieur du dessin de l'antependium.

Cette broderie témoigne d'un travail plat, fin et régulier; son exécution est sophistiquée et de haute qualité. Notons, par exemple, avec quelle habilité le motif végétal sculpté du siège est rendu (fig. 5).

La technique fine de cette œuvre évoque celle de l'antependium de Veglia (v. 1330).[52] L'exécution soignée montre la collaboration étroite entre le peintre qui avait exécuté le dessin et le brodeur qui en a suivi les traits avec sa propre technique. Cette observation peut-être significative pour la connaissance du fonctionnement des ateliers d'art (botteghe) à Venise: on peut supposer que dans le même atelier, sous la direction du maître, plusieurs artisans travaillaient des matériaux différents, appliquant des techniques artisanales différentes, comme celle du vitrail, de la broderie, de la sculpture, etc. En outre, le fait que la carnation ne soit pas indiquée, témoigne sûrement de la répartition des tâches parmi les brodeurs. Celui qui exécutait les visages était probablement supérieur à celui qui exécutait les vêtements. Faut-il en conclure que l'absence de carnation reflète l'intention du donateur de s'épargner une partie des dépenses?

L'antependium de Zadar est une œuvre vénitienne qui, à côté d'autres broderies de la même école artistique — comme le voile de Veglia (au Victoria and Albert Museum, Londres) mentionné plus haut, ou un autre antependium attribué à l'atelier de Paolo Veneziano par Muraro,[53] figurant le Couronnement de la Vierge entre saints Jacob et Etienne, dans l'église de Saint-Jacob à Dobrinj (à Veglia), prouve que l'art de la broderie à Venise au XIVe siècle avait atteint un haut niveau artistique. D'autres œuvres attribuables à la tradition artistique vénitienne du XIVe siècle sont la mitre de Arnoldstein[54] qui, selon l'observation de Donald King,[55] diffère aussi bien techniquement que stylistiquement des antependia mentionnés plus haut. Enfin, en ce qui concerne la mitre de Troghir,[56] je pense que son dessin imprécis et sa broderie maladroite, témoignent d'une œuvre techniquement nettement inférieure à celle de l'antependium de Zadar. Elle provient, en tout cas, d'un atelier différent.

---

[51] Pour la photo de cet épigonation cf. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, 105, fig. 51

[52] King, *Venetian Altar Frontal*, 15–24.

[53] Gamulin, *Alcune proposte*, 147–155; Muraro, *Paolo da Venezia*, figs. 46, 47, 68, 115.

[54] D. Heinz, *Die Mitra von Arnoldstein*, in: *900 Jahre Villach. Neue Beiträge zur Stadtgeschichte*, ed. W. Neumann, Villach 1960, 73–80.

[55] King, *Venetian Altar Frontal*, 25, note 9.

[56] *Tesori della Croazia*, nr. 60.

О једној венецијанској везеној тканини из XIV века у Задру

Хелен Папаставру

У бенедиктинском манастиру Свете Богородице у Задру, далматинском граду који је дуго био под уметничким и политичким утицајем Венеције, чува се везени антепендијум димензија 2,12 × 0,95 m. Главни део његовог украса уклопљен је у везени архитектонски оквир који има форму готичког триптиха. У средишњем пољу представљена је Богородица с малим Христом, а крај њених ногу ктитор који клечи, означен у натпису као PRESBITER RADONUS. Лево од Богородице приказан је свети Јован Крститељ, док се с десне стране види лик светог јеванђелисте Јована. У горњем делу антепендијума, изнад три поменуте фигуре, налазе се, слева надесно, попрсја непознатог младог светитеља, два анђела која држе сферу и скиптар, као и једног светог епископа (Хрисогона). Орнаментална трака компонована од биљних мотива краси основу и бочне стране антепендијума. Фигуре и архитектонски елементи украса тканине везени су „златним концем" на основи од црвене свиле.

Тканина је веома добро очувана. Реч је о равном, фином и правилном раду; израда је рафинирана и високог квалитета. Веза једино нема на местима предвиђеним за инкарнат (лица, руке и стопала).

Иконографска и стилска анализа задарске тканине наводи на закључак да она припада уметничком току који обједињује византијске и млетачке елементе; она заправо показује у којој је мери млетачка уметност првих деценија XIV века била подложна византијским утицајима, ширеним захваљујући великом таласу увоза уметничких дела у Венецију око 1280. године. Антепендијум одражава уметничке тежње које су неговане између 1320. и 1337. године, када је поручена и израда олтара Светог Јована у Богородичиној цркви у Задру.

Техничка анализа антепендијума сведочи о томе да је уметност веза у Венецији XIV века достигла висок ниво. Она, уз то, показује да је између сликара који је извео нацрт композиције и везиоца који је у одговарајућој техници следио његове потезе остварена блиска сарадња. Може се претпоставити да је у истој радионици, под руководством главног мајстора, радило више занатлија, примењујући различите занатске технике.

Живопис прочеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љуботену*

Милан Радујко

UDC 726.012.6:75.052.033.04](=163.41)(497.7)

Рад је посвећен досад незапаженом сликарству прочеља и линете јужног улаза цркве Светог Николе у Љуботену, уништеном 1928, током градитељске рестаурације храма. На основу фотографије из 1925. године аутор доноси опис тематике, анализира програм и иконографију живописа, повезује га стилски и хронолошки с млађом фазом осликавања ентеријера (1343–1345) и настоји да на основу ктиторске композиције (прочеље) прошири скромни фонд података о утемељитељици храма, „госпођи Даници", и историји Љуботена.

Црква Светог Николе у селу Љуботену, сазидана 1336/1337. године, залагањем и новцем госпође Данице, угледне властелинке из доба краља Душана, није најбоље позната и поред свих текстова који су јој посвећени.[1] Историчари уметности старијих нараштаја, од руских истраживача П. Миљукова и Н. П. Кондакова до наших савременика В. Кораћа, З. Расолкоске-Николовске и И. Ђорђевића,[2] изградили су оквирну, више-мање поуздану слику о архитектури и фрескама љуботенског храма и њиховом месту у српској уметности XIV века. Захваљујући подацима саопштеним у ктиторском натпису (надвратник западног улаза), монограму уклесаном с доње стране архитравне греде главног портала и породичном портрету краља Душана са источног краја северног зида наоса, обавештени смо и о времену подизања здања и о раздобљу током ког је црква живописана,[3] али је немали број послова остао несвршен, а многа питања отворена, међу њима и нека од највећег значаја. Од будућих истраживања ваља очекивати да изоштре наше представе о широком кругу проблема, какви су порекло замисли појединих делова здања и његовог украса или разлози за прекид живописања и време рада на старијем сликарству. Већини тих питања ми ћемо се посветити у монографији о Љуботену. Овом приликом скрећемо пажњу на изгубљен и безмало непоменут живопис прочеља и јужне линете љуботенске цркве.[4] Нестао наочиглед наших старијих савременика, изгледа по одлуци и уз учешће обновитеља,[5] спољни живопис Светог Николе познајемо посредно, захваљујући снимцима Јакова Павелића (?) из 1925. године,[6] сада у фототеци београдског Народног музеја (№ 1438, 1439, 1444 и 1567). Фотографије живописа љуботенских фасада објављене су у написима Ж. Татића и Ј. Хаџи-Васиљевића.[7] Са одстојања од близу сто година, није лако оценити зашто ово сликарство, упркос значају који има за историју Љуботена, није било предмет

---

* Рад је припреман за претходни број *Зографа*, посвећен проф. Ивану М. Ђорђевићу. Жаљење аутора због кашњења веће је утолико што је И. М. Ђорђевић дао важан подстицај изучавању Љуботена, поготову што су његова опажања пружила полазиште за добар део историјских разматрања у овом прилогу.

[1] Преглед старијих написа о Љуботену доносе наши претходници и ми га нећемо понављати. За сликарство cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 61; З. Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (1986) 45–53 [= *Владателски портрети во Љуботен и времето на сликање на ѕидната декорација*, in: eadem, *Средновековна уметност на Македонија*, Скопје 2004, 225–244 (са најисцрпније наведеним подацима о писаним изворима и живопису)] и И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 145–147 et s. v; idem, *Монограм Дмитар у Љуботену*, Лесковачки зборник XXXV (1995) 5–10 (први рад са изабраном, други са опширнијом библиографијом). Одабрану литературу о архитектури наводи В. Кораћ, *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*, Београд 2003, 109–129, сл. 1–26.

[2] Н. П. Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе IV/1 (1899) 129; Н. П. Кондаков, *Македония. Археологическое путешествие*, Санкт-Петербург 1909, 178. За текстове З. Расолкоске-Николовске, И. М. Ђорђевића и В. Кораћа v. претходну напомену.

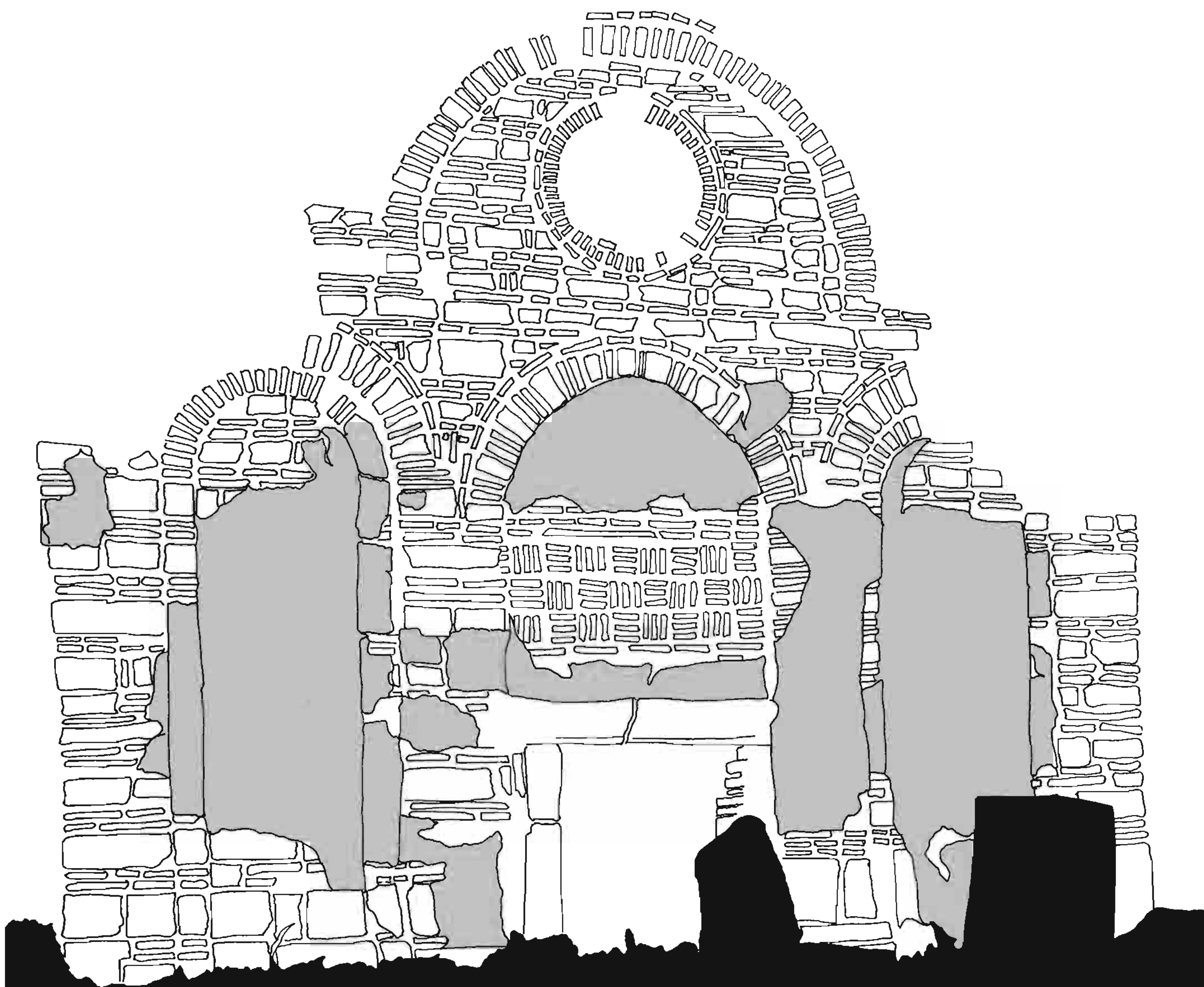
[3] За ктиторски натпис v. Г. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа на Балкану*, Београд 1974, 56, сл. 36; за податке о читањима старијих истраживача cf. Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, нап. 2. За монограм са доње стране надвратника v. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 145, нап. 61; idem, *Монограм Дмитар*, passim. За породични портрет краља Душана v. Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, passim.

[4] Да портрет ктиторке Љуботена није ни постојао верују бројни аутори. З. Расолкоска-Николовска (*op. cit.*, 50 и 52) оправдано сумња у ту тврдњу и као место где се могао налазити помиње прочеље, али на основу увида у данашњи изглед објекта закључује да на фасади нема „никаквих остатака зидне декорације" (*ibid.*, 50). За ранији помен остатака фреско-украса с прочеља Љуботена, забележеног на фотографији публикованој у чланку Ж. Татића [*Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори, II. Љуботен*, Гласник Скопског научног друштва II/1–2 (1926) 93–108, сл. 1, 7 и 8], cf. М. Радујко, *Драдњански манастирић св. Николе, II — живопис*, Зограф 24 (1996) 29, нап. 22.

[5] За историју заштите споменичког наслеђа не би било неважно знати узроке нестанка љуботенског спољног живописа. Уместо података, на располагању нам данас стоји неколико фотографија са упадљивим изменама зидног ткива прочеља и линете јужног портала, учињеним током обнове. Оно што је како-тако трајало током раздобља препуштености споменика хировима стихије нестало је у тренутку кад су обновитељи одлучили да храм заштите од пропадања, по свој прилици због процене да је жртвовање фреско-украса једини начин да се од даље девастације заштити увелико растресено зидно ткиво прочеља.

[6] На путовањима која је у име Народног музеја предузимао 1925, кад су начињени снимци Светог Николе у Љуботену, Ж. Татића прате фотографи Владимир Петропавловски и Јаков Павелић [Ж. Татић, *Историска збирка*, Годишњак САНУ, XXXVI (1925) 333; о Љуботену v. *ibid.*, 338–339]. Предложени закључак, за који захвалност дугујем Дубравки Прерадовић, утемељен је на чињеници да се име првог фотографа помиње само у извештају о путу у Хиландар.

[7] Татић, *Архитектонски споменици*, 93–108, сл. 1, 7 и 8; Ј. Хаџи-Васиљевић, *Скопље и његова околина*, Скопље 1930, сл. 151.



Цртеж 1. Западна фасада

обраде, па ни помена истраживача који су могли да га опишу и проуче из аутопсије. Чињеница да фотографија озлеђене фреске често пружа више података него оригинал, судећи по одштампаној верзији снимка № 1567, није одлучивала.[8] У годинама у којима је ваљало донети први извештај о сачуваним целинама учитавање у неразговетне уломке захтевало је више стрпљења и времена него што је пионирима нашег посла стајало на располагању. Било како било, једино сведочанство о живопису љуботенских фасада није само по себи довољно за уобличавање поузданог прилога о његовој садржини: подаци сачувани у сребро-нитратној емулзији остали би тек тема љубопитљивости да дигитална обрада није омогућила вишеструко увећавање појединости и одвајање важног од небитног. Нажалост, обим и вредност података добијених са снимка далеко су од пожељног. Ни изведени закључци нису у пуној мери одређени. Представа коју расположива грађа пружа о тематици па и о стилу овог живописа, упркос свему, значајно употпуњује постојећу слику о Љуботену, најпре о његовој повести, допуштајући нам истовремено да проширимо сазнања о друштвеној историји и просопографији средине XIV века.

* * *

Зидно ткиво љуботенског прочеља претрпело је током обнове предузете 1928,[9] уочи шестстоте годишњице настанка објекта, знатне измене. Нова решења опажају се и у замисли фасадне пластике и у појединостима: уместо произвољно изведене трипартитне поделе, засноване на подражавању вертикала конструктивног склопа уписаног крста, здање је првобитно имало три нише, уобличене уз помоћ четири двостепена пиластра (уз ивице и лево и десно од улаза) и лукова, приближно у висини бочних сводова, две у оси угаоних травеја и линету изнад портала, док се дуж чела западног крака крста, у оси линете, око пространог окулуса, свијала архиволта, заснована приближно у корену одговарајућег свода.[10] Представа коју фотодокументација пружа о фреско-малтеру спољног живописа Љуботена потпунија је од слике коју даје о његовој тематици. У време настанка наших снимака трагови сликарства, мање или више очувани, покривају већи део прочеља и линете изнад јужног улаза. На западном изгледу Светог Николе остаци фреско-малтера држали су се у нишама, приближно од прага портала до испод лука (црт. 1 и сл. 1). Увећан изглед јужног и северног пиластра, забележен на снимцима бочних фасада, потврђује,

[8] *Ibid*. Упркос несавршеној штампи, на обе се фотографије виде не само остаци фреско-малтера и трагови његовог првобитног распрострања, са горњих партија прочеља, већ и обриси појединих представа, пре свега оних у линети западног портала и на јужној ниши. Cf. Татић, *op. cit*., сл. 1 и 8.

[9] О времену предузимања радова на обнови Љуботена говори само В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 178.

[10] За данашњи изглед прочеља cf. Кораћ, *op. cit*., 117, сл. 9.



Сл. 1. Црква Свеtог Николе, йоглед са заџада

а то се, истина уз потешкоће, види и на снимцима прочеља (сл. 1), да се фреско-малтер првобитно простирао до спољних ивица западне фасаде. С најмање сигурности може се говорити о томе докле је живопис допирао у висину, али је на основу сачуваних трагова разложно мислити да је сезао приближно до архиволте, која на фасади описује контуру западног крака крста. На троугластој површини коју творе линија повучена кроз подножје архиволте и луци ниша и линете пре обнове су се на многим местима јасно видели трагови кречног белила, типични



Сл. 2. Лежиштие сантирача у фронтону западне фасаде и јужне конзоле некадашњег трема

за „отиске" отпалог малтера, местимично и самог малтера. Што је важније, на снимцима објављеним код Татића (№ 1438, 1444 и 1567 и на сл. 8) у подножју архиволте уочавају се четвртаста, правилно уобличена удубљења, приближно 20 × 20 cm, у ткиво зида протегнута најмање тридесетак сантиметара, оно са јужне стране до сантрача у средишту зида (сл. 2), због чега се намеће закључак да су посреди лежишта за конзоле. Узмемо ли себи слободу и слична удубљења замислимо у линији спољних ивица бочних ниша фасаде, добићемо ослонце за конструкцију трема, што, са своје стране, на најбољи начин објашњава трагове фреско-малтера на површинама изнад „тријумфалног лука" и разлоге због којих се они и по челу западног крака крста простиру само до окулуса, још тачније до отвора у зиду за које смо претпоставили да би могли бити лежишта за конзоле. За поуздан суд о изложеној претпоставци треба чекати резултате археолошких провера у тлу црквене порте. Индикативно је, међутим, то што Ж. Татић у уломцима конструкције који тридесетих година XX столећа стоје испред улаза у храм види трагове „извесних зидова" и што, тражећи објашњење за њихову појаву, помишља на „вајат" или „придвор", јер на „зидовима са западне стране цркве нема никаквога трага од зидања".[11] Било како било, тешко је веровати да је живопис толиког обима и, како ћемо видети, тако важне тематике остављен незаштићен. Из сличних разлога ктитори Марковог манастира дали су да се изнад јужног улаза у цркву Светог Димитрија сазида таласасти „дивус", а градитељи Пећке патријаршије или Светог Георгија у Полошком трем,[12] што је и овде, с обзиром на то да се живопис простире с краја на крај фасаде и пење до лежишта за конзоле, свакако био случај. Пространа ниша јужног улаза (сл. 3), од надвратника одељена танком каменом гредицом, закошеном с доње стране, има средином треће деценије XX века трагове фреско-малтера у самој линети и дуж њеног архитектонског оквира, по спољном и унутрашњем ободу линете. У најтежем стању почетак обнове дочекао је малтер спољног оквира; види се, ипак, да је захватао ширину опеке којом је ниша уобличена. Архитравна греда јужног улаза била је пре обнове пукла по средини, због чега је јужни улаз зазидан, судећи по квалитету зазида, у време док је храм био у функцији.[13] Услед попуштања горњег реда „пломбе", греда је на истом месту остала без трећине масе и по површини се местимичноољуспала, па се стиче утисак да је и она била омалтерисана. Доведен у исту раван, спој греде и западног довратка, међутим, говори да није било тако.

Двадесетих година прошлог века живопис љуботенских фасада са читљивим траговима негдање тематике држао се у мањој или већој мери тек у линетама изнад западног и јужног улаза, на луковима који ове опасују, у бочним нишама прочеља, на пиластрима уз довратке западног портала и на оном уз спој прочеља и северног зида (црт. 1, 2 и сл. 1). Изузмемо ли фреско-малтер најнижих

[11] Татић, *op. cit.*, 95, сл. 7 и 8. Уломке исте конструкције, с мање опреза него Татић, помиње Ј. Хаџи-Васиљевић (*op. cit.*, 458), према коме су посреди остаци „препрате".

[12] За Марков манастир v. Кораћ, *op. cit.*, сл. 7; за Полошко v. Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком I*, Зограф 14 (1983) 60–66; за Пећку патријаршију v. В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 96, сл. 57; М. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века. II. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 53–56, сл. 28.

[13] За изглед греде средином треће деценије XX века cf. снимак № XX из Фототеке Народног музеја и сл. 7 у чланку Ж. Татића, *op. cit.*



Цртеж 2. Живопис западне фасаде

делова западног зида и оквира ниша, на свим површинама опажали су се трагови људских представа. Мада сачуван у мањим, уз то међусобно удаљеним уломцима малтера, украс прочеља пружа више података за реконструкцију првобитне тематике. Пажљивим учитавањем у расположив материјал може се проникнути и у замисао целине и изградити какав-такав суд о већини посведочених представа (црт. 2, сл. 4), али ће, кад је о детаљима реч, остати бројне празнине а многа питања отворена. Супротно ономе што се очекује од украса главног улаза у цркву посвећену светом Николи, у Љуботену је линету западног портала (црт. 2, сл. 4) украшавало попрсје Богородице са Христом, приказаним с мајчине леве стране. Једини видљиви део представе, испод лука, с бледим силуетама глава, открива да је мати окренута фронтално и да је имала сразмерно круто држање, с главом једва приметно нагнутом према детету, што, ако се узме у обзир да је и Христос седео усправно, наводи на закључак да је посреди Богородица типа Одигитрије, с дететом на левој руци, попут средишње теме у програму архијерејског трона из Ариља.[14] Једино одступање од решења особеног за речене слике опажа се у положају Христове главе. Младенац је незнатно окренут од мајке, с главом благо нагнутом на десну страну, због чега се стиче утисак да је иконографски био повезан с личностима приказаним јужно од линете. Сликар се, иначе, трудио да оствари упечатљиву, естетизовану целину: остаци омањих кругова са светлим прстеном око тамног средишта, лево и десно од Богомајке и десно уз малог Христа, откривају да су титле са именима приказаних биле изведене на свечан начин, уписивањем у медаљоне. О тематици јужног пиластра (црт. 2), дуж ког се у време настанка наших снимака малтер пружао од средине улаза до почетка лукова, не може се говорити довољно одређено. Делимично видљиво лево раме фигуре у стојећем ставу, бела трака епитрахиља са остатком крака крста о рамену и кодекс у левој руци на прсима наводе на закључак да је реч о остацима представе светог оца. Доњи део лица открива седог старца кратке, густо уковрџане браде, типичне, између осталог, за лик светог Николе,[15] правилно заобљеног врха носа. Светитељ је једва приметно погнут и окренут према линети. Отвореном шаком подигнуте десне руке обраћа се Богомајци. Неспорно је такође да је имао стихар с наруквицама украшеним везом и траком бисера, као и фелон, дакако једнобојни. У прилог иконографској повезаности Христа из линете и личности приказаних на јужној половини прочеља, сем држања светог оца, говори украс нише (црт. 2, 3, сл. 5) на овој страни фасаде. Сразмерно пространу површину речене нише заузимала је, наиме, фигура окренута према средини прочеља. Глава личности приказане на том месту нестала је у овећој лакуни која захвата поље испод лука. То важи и за ноге, изгубљене приближно испод колена, али су сачуване партије фигуре од великог значаја за разумевање тематике прочеља у целини: окренута у три четврти и мало погнута у раменима, личност из јужне нише приступа Богородици са Христом држећи десну руку испружену испред себе, у гесту молитве, док у левој, савијеној у лакту, на прсима, носи четвртаст предмет, ван сваке сумње модел храма, са јасно уочљивим прочељем, кровом и коцкастим постољем. Нешто светлији од одеће са суседних површина, модел на добро видљивој јужној страниописују две паралелне вертикалне линије, а у слабије видљивој горњој трећини, одељеној од фасаде трослојним водоравним венцем, две косе црте са заједничким врхом и тамнијом површином испуњеном плочастом мрежом, због чега се стиче утисак да је објекат приказан са бока, попут оног из Полошког.[16] Фигура с моделом храма у руци одевена је у једноставну, широку и набрану хаљину, лишену било каквог украса, и исти такав (широк, набран и без украса) огртач, пребачен и спреда, преко слободне десне руке, и преко леве, којом приноси цркву. Нема сумње да пред собом имамо ктиторски портрет, одређеније речено приказ ктитора у молитви пред Богородицом са Христом. Попут Богородице

[14] О типолошким одликама Одигитрије cf. нпр. M. Tatić-Djurić, *L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle*, in: *Byzantine East, Latin West, Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 558–564 (са литературом). За Одигитрију у Ариљу cf. Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, 38; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, таб. 19.

[15] О портретским одликама средњовековних представа светог Николе v. L. Petrold, *Nikolaus von Myra*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom–Freiburg–Basel 1976, 46.

[16] Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, Зограф 15 (1984) 87, сл. 2. О начелним питањима приказивања архитектуре задужбине на средњовековним ктиторским сликама, на широком узорку, v. Ч. Марјановић, *Слика подигнуте цркве. Представе архитектуре на ктиторским портретима у српској и византијској уметности*, Београд–Крагујевац 2007, 50–88 (са мноштвом сличних примера).



Цр͞теж 3. К͞ти͞торка храма, јужна ниша за͞падне фасаде

са Христом, лик с моделом храма био је сигниран на свечан начин: испред фигуре, нешто изнад њеног десног рамена, на фотографији се виде трагови медаљона, уоквиреног двоструком кружницом, тамном и белом; виде се и остаци слова, сложених, може бити, у монограм, али се од слова, и то недовољно јасно, разазнаје само једно, изгледа ѳ, што не пружа основу за поуздан суд о идентитету личности из јужне нише. Са извесношћу се једино може тврдити да није посреди световно лице, већ црквено: дуга врећаста доња хаљина, препасана појасом, свакако је раса, као што „огртач“ тог типа, широк, дуг и лишен било каквог украса, не може бити ништа друго до монашка мандија. Изузмемо ли оглавље, за предмет нашег рада ионако неважно, средњи век не познаје разлике у типу и кроју одоре намењене монасима и монахињама, због чега по изгледу не можемо утврдити ко храм Светог Николе приноси Христу и Богородици из линете, жена или мушкарац. Да загонетка буде већа, однедавно се сматра да госпођа Даница није једина заслужна за подизање и осликавање Светог Николе.[17] У прилог размишљању у овом правцу — истина посредно и неодређено — говори и украс прочеља, али је, и поред тога, разложно веровати да је јужну нишу украшавао управо ктиторкин лик. Право да се прикаже с моделом храма у средњем веку припада личности заслужној за подизање објекта.[18] Што је важније, ни у изворима нема назнака да је ангажовање на подизању и опреми здања фреско-украсом давало повода за одступање од речене норме.[19] О украсу највиших делова трема, то јест површине која се простирала између фигура и крова, сведочи уломак сачуван изнад фигуре патрона и јужног сегмента архиволте западне линете. Трагови плашта закопчаног на прсима крупним округлим аграфом и по рубу оивиченог траком украшеном низом бисера оправдавају тврдњу да је посреди мученик, као што размере и одстојање ове представе у односу на приказ из нижег појаса и крова не допуштају сумњу у закључак да се изнад фигура, као у ентеријерима цркава XIV века, пружао појас попрсја.

У време настанка снимка бр. 1567 (сл. 1) на северној половини прочеља налазило се једва нешто мање фреско-малтера него на јужној. На пиластру уз улаз стајало је пет уломака, од којих је остатке фигуре чувао само онај изнад надвратника. Реч је о крајевима набране тканине, типичне за одећу светитеља, који, дакако с руке, падају негде до колена. Ништа се, међутим, не може закључити о личности приказаног, чак ни о роду ком је припадао. Изузмемо ли лакуне у подлучју и у зони сокла, малтер је покривао читаву северну нишу, укључујући и њен оквир. И ту се тематика разазнаје с више потешкоћа него живопис јужне нише: глава личности приказане на овом пољу нестала је у горњој лакуни, с њом и сигнатура која ју је могла пратити, док се трагови фигуре, услед веће испраности малтера, сагледавају теже него остаци представа под северним луком и у линети портала. Испирању је нарочито био изложен малтер у доњем делу нише, па се од некадашње фигуре (црт. 2), у неједнако читљивим обрисима, прати само торзо, приближно од кукова до рамена. Упркос свим тешкоћама, нема сумње да је реч о стојећој представи светитеља: уз доњу ивицу горње лакуне, непосредно уз раме, уочава се сегмент нимба који је окруживао свечеву главу. Неспорно је такође да је фигура постављена у три четврти, те да је, супротно ономе што би се могло очекивати кад је реч о украсу површина трипартитно издељеног прочеља и положају фигуре с јужне половине прочеља, била окренута од линете, ка спољном оквиру нише и северном пиластру. Светитељ се, иначе, држи помало круто, с десном руком, савијеном у лакту, на прсима. Стиснута шака открива да је у десници нешто држао, али се не види шта. Нејасан је и положај леве руке. Ако је судити по недовољно одређеним назнакама, опуштена је низ тело. Светитељ на себи има уску тунику и огртач. Израђена од танке, лагане материје, доња одећа наглашено је утегнута око витке атлетске фигуре и веома набрана, чак и на прсима, док плашт — чији се десни пеш, затегнут преко лакта десне руке, спушта ка препонама — пада низ плећа са оба рамена. Преко абдомена, мало укосо, пружа се опасач, и он од лаке, густо набране тканине. Упркос мањкавости података, држање и одећа дозвољавају да се у тој фигури препозна свети војник.[20] У туници обученој преко оклопа светитељи ратници приказују се сразмерно често. Решења блиска нашем виде се, примера ради, у представама Теодора Стратилата из Светог Николе у Прилепу (1298), Георгија из Дечана (1343–1345), Димитрија из Светог Ђорђа у Речану, осликаног пре 1370, или непознатог ратника у Спасу Преображења из Коваљева поља (1380).[21] Нема сумње, на крају, да је љуботенски свети ратник стајао с мачем или са копљем о десном рамену, те да је уз ногу држао штит, ако не мач ослоњен о тле. Трагови цртежа сачувани на доњој половини јужног оквира потврђују да је северна ниша, попут ју-

---

[17] Ђорђевић, *Зидно сликарс͞тво с͞рске влас͞теле*, 111; idem, *Монограм Дми͞тар*, 5–10. Подробније о овом питању cf. *infra*.

[18] С. Троицки, *К͞ти͞торско ͞право у Визан͞тији и немањићкој Србији*, Глас СКА 168 (1935) 123; С. Радојчић, *Пор͞тре͞ти с͞рских владара у средњем веку*, Београд 1997², 74–76; М. Шуица, *К͞ти͞тор*, in: *Лексикон с͞рског средњег века*, Београд 1999, 339.

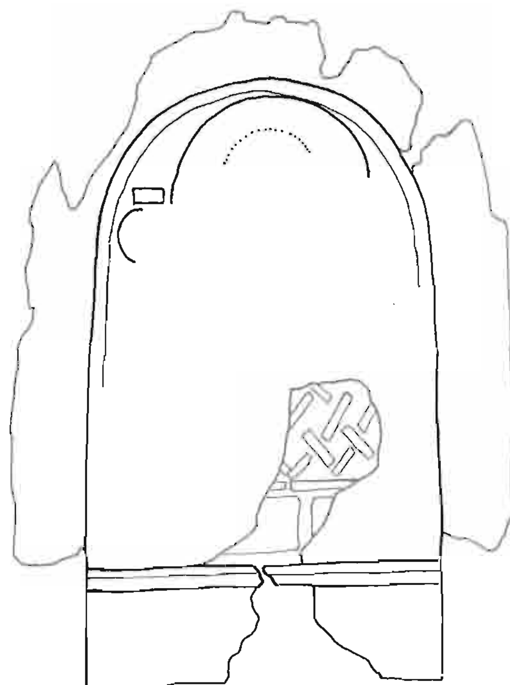
[19] V. *infra*.

[20] О одећи светих ратника, укључујући и комаде истоветне са онима у које је одевен светитељ с наше слике, v. М. Марковић, *О иконографији све͞тих ра͞тника у ис͞точнохришћанској уме͞тнос͞ти и о ͞предс͞тавама ових све͞ти͞теља у Дечанима*, in: *Зидно сликарс͞тво манас͞тира Дечана. Грађа и с͞тудије*, Београд 1995, 597–599, 620–623.

[21] За Светог Николу у Прилепу v. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)* III, Paris 1963, Pl. 30/1; за Дечане v. Марковић, *op. cit.*, сл. 2; за Речане v. Ђорђевић, *Зидно сликарс͞тво с͞рске влас͞теле*, т. 29, сл. 92; за Коваљево поље v. А. П. Греков, *Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве*, Москва 1987, сл. 31.



Сл. 3. Патрон храма, линета јужног портала



Цртеж 4. Патрон храма, линета јужног портала

жне, по ободу имала украс. Тако формирану траку испуњавала је лозица сплетена у осмице испуњене палметама, а види се и да је свака друга палмета била обојена светлим, односно тамним тоном. Пре него што окончамо извештај о подацима сачуваним на снимцима Ј. Павелића, треба рећи да се фреско-малтер са северног спољног пиластра држао у шест невеликих, углавном и тешко озлеђених, но за сагледавање целине изузетно важних фрагмената. Захваљујући повољном распореду уломака (уз обе ивице пиластра, у висини рамена, појаса и ногу), поуздано знамо да је и уз северну ивицу прочеља стајала личност приказана у пуној фигури. Од облика тела разазнаје се само облина леве мишице, што није довољно чак ни за оцену о томе да ли је фигура стајала фронтално или је била окренута према светом ратнику, али се по траговима одеће, више по украсу него по кроју, у ишчезлој представи може препознати свети мученик. Украсна трака испуњена бисером на прсима и у пределу абдомена, аграф на десном рамену и троугласти крај тканине која пада, уз ивицу нише, по рубу такође украшене бисерном траком, биће свакако делови патрицијског плашта, типичног за одећу хришћанских мученика. Расположиви подаци исувише су оскудни за реконструкцију одоре. Неспорним се, ипак, чини да лучни положај траке на прсима и виши положај левог краја плашта (у пределу абдомена) доказују да је мученик левом руком придржавао пеш огртача с те стране, што често видимо на сликама светитеља овога рода, као и једнобојне и неукрашене рукаве. На уломку малтера који је некад стајао десно од главе види се медаљон с траговима слова у унутрашњости. Нажалост, ниједно се слово не разазнаје, па нам светитељ са северног пиластра остаје непознат. Лево и десно од улаза, испод зоне фигура, пружао се, ако је судити по ономе што обично видимо у сликарству наших храмова, сокл: фреско-малтер у том појасу, по свему изгледа, сеже до архитектонског сокла, непосредно изнад тла, међутим, бојени слој, будући неразговетан, не пружа ниједан податак о његовој тематици.

Фреско-малтер нише изнад јужног портала недостајао је средином треће деценије XX века само у невеликој лакуни, двадесетак сантиметара изнад греде. Бојени слој живописа чувао се, међутим, у неупоредиво мањој мери него на прочељу, па се о тематици јужне линете закључује на основу бледих трагова у уском појасу уз сам лук нише (црт. 4, сл. 3). Сачуван случајно, будући заштићен луком, бојени слој на том месту открива трагове овећег нимба (на тамној позадини), чијом се реконструкцијом лако долази до закључка да је линету испуњавало монументално попрсје. Лево и десно од нимба, у његовој доњој половини, назиру се остаци два мања ореола. У оси јасније видљивог, десног нимба опажа се крак крста, особен за приказе Христа. Чињеница да се на свечаним сликама светог Николе поред свеца, са страна, приказују Христос и Богородица, у часу док борбеног архијереја „инвестирају" јеванђељем и омофором,[22] најзад и посвета цркве, не остављају простора за сумњу да се слика патрона у Љуботену налазила у линети јужног улаза. Иначе се мајстор и у овој прилици трудио да слици да свечан изглед: име светитеља, данас нечитљиво, било је исписано у правоугаоном пољу, док је представу у целини уоквиривао двоструки украсни „рам", с тракама у дебљини и на архиволти нише. У време настанка наших снимака бојени слој на тим површинама био је испран у толикој мери да се не може говорити ни о типу украса.

* * *

Упркос празнинама и независно од питања која морају остати отворена, нема сумње да је украс љуботенских фасада остварен амбициозно и распоређен смишљено. Следећи вековима неговану праксу, сликар је за подлогу изабрао фасаде опремљене улазом и портале искористио као композициону окосницу осликаних целина и као полазиште за степеновање тематике по важности:[23] уз главни улаз изложио је, пре свега, теме везане за пору-

[22] За представе Христа и Богородице у иконографији светог Николе v. Petrold, *op. cit.*, 46.

[23] О тематици и размештају појединих тема у фасадном сликарству цркава источнохришћанског света расправља М. А. Орлова, *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия, Балканы, Древняя Русь*, Москва 1990, passim (с литературом).

чиоце, а уз бочни слику патрона храма. Типичан по садржини, па и по месту у програму, живопис јужног портала не побуђује посебну пажњу.[24] Кад је реч о прочељу, у очи пада да је посреди сложена целина. Изложен у три појаса, с попрсјима у линети и другој зони, фигурама у првој и соклом, ансамбл је, захваљујући промишљено успостављеним акцентима, на плану форме добио разуђен склоп. Издвојена и градитељским оквиром и стога што заузима средишње и најшире поље, Богородица са Христом нашла се у формалном језгру целине. Будући да, уз архитектонски, имају декоративни оквир и зато што заузимају највеће површине, Богородици са Христом се, по важности, прикључују фигуре у нишама, док су размештај и обрада осталих ликова усклађени с функцијом коју имају у ансамблу. Супротно решењима која обично прате спољни украс развијен око улаза, поготово живопис фасада с трипартитном схемом архитектонске пластике,[25] аутор сликарства с прочеља Љуботена није се, кад је о појединостима реч, држао начела симетрије: за разлику од личности с јужне половине, усмерених ка средишту, фигуре северно од линете стоје фронтално, у ствари мање-више фронтално. Тематика прочеља Светог Николе у основи је јасна. Разлике у оријентацији ликова са северне и јужне половине природна су последица њиховог груписања у два тематска блока. Иако смештена у средиште ансамбла, Одигитрија је програмски везана само за тематику јужне половине. У гесту поклона и носећи модел храма у рукама, Богородици је с југа приступала личност у монашкој одори, по свој прилици госпођа Даница. На принети дар, молитвени гест и смерно држање монахиње ктиторке одговара Христос дете, окрећући се у њеном правцу, могућно и благословом, што често видимо на сликама ове врсте.[26] Оскудни трагови фигуре с пиластра уз северни довратник не дозвољавају закључке чак ни о роду коме је лик припадао, али се у светом оцу с пиластра до јужног довратника може тражити патрон храма. Упориште за размишљање у том правцу, уз оскудне податке о изгледу светитеља, пружају чињеница да је насликан у једнобојном фелону, типичном за иконографију светог Николе, што потврђује и његова слика у наосу Љуботена,[27] и околност да патрон храма није приказан у линети главног улаза, где га обично видимо, поготову што личност с моделом храма Христу и Богородици не приступа сама и што је свети отац представљен као посредник, с руком у гесту препоруке (*praesentatio*).[28] Упркос композиционој и иконографској одељености од украса северне половине прочеља, на треба сумњати да се свети ратник из северне нише на тако угледном месту нашао због значаја који има за поручиоца. Пре свега, у очи пада да се ктиторка и патрон појављују на истој страни, а не лево и десно од линете, што је током позног средњег века у склопу прочеља с трипартитном схемом углавном било уобичајено. Додамо ли да житијно штиво светог Николу не повезује ни с једним светим ратником нити се његово штовање у Србији преплиће с култом ког мученика тог рода, наведена се могућност намеће као једино разложно објашњење. Покаже ли се ова претпоставка исправном, то би истодобно значило да је начело симетрије, нарушено у композицији, сачувано у замисли, а ускоро ћемо покушати да докажемо да прочеље Светог Николе, у скривеном виду, садржи тему двојног ктиторства.[29] Међу одлике сликарства западне фасаде Љуботена, рецимо на крају, спада његов релативно развијен програм. Данас, нажалост, није могућно проникнути у разлоге због којих сликар у замисао ансамбла укључује шири круг светих личности. Судећи по ономе што нам стоји на располагању, има изгледа да се у избору и распореду споредних ликова, бар донекле, руководио главним темама програма. Утисак је, наиме, да је свети ратник из северне нише, будући окренут према ивици прочеља, с мучеником приказаним на крајњем пиластру, можда исто ратником, чинио засебну целину, није искључено дијалошку.

Због стања у ком се налазио уочи уништења живопис прочеља не оставља превише простора за иконографску анализу. Пажњу, ипак, привлачи то што се мајстор, осмишљавајући ктиторски чин, ослањао на различита решења, између осталог на један стари, у XIV веку ређе практикован образац. Посредовање патрона пред Христом или пред Богородицом са Христом спада у општа места ктиторске иконографије.[30] Током XIII века слика ове врсте обично укључује поворку коју чине ктитор и посредник (Богородица или светитељ), који неретко води дародавца за руку, приказани док, благо погнути, приступају Христу или Богородици са Христом.[31] Од XII столећа, под утицајем репрезентативне слике, формулу скромности с времена на време (у XIV веку често) замењује непосреднији однос Господа и ктитора: светац заштитник и дародавац, по правилу усправнијег држања, стоје један спрам другог, лево и десно од главних молитеља за спас

---

[24] О спољном украсу бочних улаза v. *ibid.*, passim.

[25] *Ibid.*

[26] Непосредни однос ктитора и Христа, сажет у Христовом гесту благосиљања молитеља и поклона, спада у општа места донаторске иконографије. Међу српским споменицима то решење потврђују сликарству Љуботена савремене ктиторске композиције из Кучевишта [З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 17 (1985) 41–54, црт. 4], Карана (Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, сл. 22) или Богородичине цркве у Пећкој патријаршији (Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 154, сл. 169). За рани, позноантички пример тог решења cf. украс у конхи апсиде у кипарској цркви Богородице Ангелоктисе или онај из равенске цркве Светог Аполинара Новог.

[27] За иконографију светог Николе cf. нап. 15. За репродукцију лика светог Николе из љуботенског наоса v. Расолкоска-Николовска, *Владателски портрети во Љуботен*, т. XXII.

[28] О том решењу и његовој зависности од церемонијалног пријема на позноантичком и средњовековном двору укратко говоре A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin,* Paris 1936, 204; idem, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, II (Iconographie)*, Paris 1946, 59–63, 298–310, и Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei. Vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992², 25.

[29] V. *infra*. О двојном ктиторству и одјецима те појаве у иконографији v. С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 16–154; G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985, Београд 1989, 278–285; С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987, Београд 1991, 350–351.

[30] За посредовање патрона пред Христом или пред Богородицом са Христом за оснивача, уз радове наведене у нап. 28, cf. Радојчић, *Портрети српских владара*, 77–79; *Dedikationsbild*, in: *LCI* 1 (1968) 491–494; M. Tatić-Đurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, Actes du XIVe congrés international des études byzantines (Bucarest, 6–12 septembre, 1971) I, Bucureşti 1974, 311–322. За Запад v. J. Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, Leipzig 1929, passim; P. Bloch, *Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus*, in: *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Rhur* I, ed. V. H. Elbern, Düseldorf 1962, 471–494.

[31] О мотиву вођења за руку v. Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве. Значење и датовање слике*, in: *Милешева у историји српског народа*, Међународни научни скуп пово-



Сл. 4. Богородица са Христом, линета западног портала

људског рода,[32] или се ктитори окупљају под сегментом неба, одакле их благосиља небески владар, док је патрон, уколико сам не испуњава сегмент неба, смештен између дародаваца, на фасадама — у линету портала. Сликар госпође Данице, следећи стару праксу, у језгро замисли ставља Богородицу са Христом и истиче побожни аспект ктиторског чина, при чему је, попут једног броја савременика, патрону вратио улогу посредника, типичну за претпалеологовска времена, а ктиторку приказао у виду понизног адоранта. Међу савременим потврдама решења налик нашем у виду, пре свега, треба имати Богородичину цркву Пећке патријаршије, у којој ктитора, архиепископа Данила II, патрону храма, Богородици Одигитрији, приводи његов лични заштитник пророк Данило.[33] Окренут у исто време према Богомајци и према свом штићенику, пророк једном руком држи модел задужбине, док га смерни архиепископ следи, држећи макету десном руком и с левом подигнутом у гест молитве. Мада светитељ с пиластра уз јужни довратак љуботенског главног улаза не помаже госпођи Даници у приношењу модела, нити је води за руку, аутор, сем држања патрона и ктиторке, из схеме типичне за уметност XIII века задржава и једну мање упадљиву појединост. За разлику од дародаваца XIV века, који модел храма носе испред себе, госпођа Даница макету Светог Николе држи у левој руци, на боку, док напред пружа десну, ону којом се моли.[34] Иако се на први поглед стиче утисак да творац замисли материјалном прилогу смишљено претпоставља молитву, све говори да је сликар, будући да због разлике у равни нише и пиластра није могао да сачува мотив вођења за руку, описани образац само прилагодио, задржавши положај руку и модела задужбине, типичан за слику ове врсте.[35]

Исписивање сигнатуре уз светитеље и историјске личности у нарочитим пољима — изведено из античког јавног натписа (*cartouche*), пре свега из *inscriptia*-е конзуларног диптиха позног Рима[36] — негује се током средњег века широко. Естетска вредност овог мотива разлог је што га у склопу украса цркава средњег века срећемо понајпре у линетама улаза, олтарским апсидама и у првој зони, најчешће уз ликове Христа, Богородице са Христом или патрона.[37] Чињеница да се у Љуботену сигнатуре у пољима срећу само на фасадама говори о значају који мајстори придају спољашњости храма. Иначе су и медаљони и *tabulae* — на нашој цркви правоугаоне „плочице" — најчешћи мотиви у својој врсти.[38] Напоредна употреба оба облика део је текуће праксе. Уметници XIV века комбинују их и на истој слици. Сигнатуре Богородице и Христа на мозаичким иконама Великих празника из фирентинске катедрале и на Благовестима из Музеја Викторије и Алберта, примера ради, уписане су у кругове, а имена мање важних личности у *tabulae*.[39] У Љуботену се медаљони — сагласно хијерархијској вредности скривеној у тој разлици — истичу на прочељу, а плочице на јужној фасади. Тему за себе представља исписивање имена ктитора у медаљону. Пореклом везан за уметност позне антике, за римски заветни штит, натпис у медаљону среће се током постиконокластичке епохе у склопу свечаног приказа византијског василевса (портрет цара Александра на спрату Свете Софије),[40] а у позном средњем веку, захваљујући „демократизацији" репрезентативне слике, и у представи ктитора невладара. Ако је судити по грађи доспелој до наших дана, у Србији тај обичај није уживао ширу популарност, но нема сумње да је током друге и треће четврти XIV века коришћен и другде, у задужбинама српске властеле макар још једном. На прочељу Богородичине цркве у Малом Граду (1369), на овећим „штитовима", тамнијим од позадине, исписана су имена другог ктитора храма, кесара Новака, и чланова његове породице.[41] Не можемо тврдити да је натпис у медаљону уз

дом седам и по векова постојања, јун 1985, ed. В. J. Ђурић, Београд 1987, 10–12.

[32] Радојчић, *op. cit.*, 77–79.

[33] В. Петковић, *Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији пећској*, Известия на Българския Археологически Институтъ IV (1926/1927) 146, 148б, Pl. IV.

[34] О држању ктитора у склопу ове схеме v. Бабић, *loc. cit.*

[35] *Ibid.*

[36] V. нпр. R. Gagnat, *Inscriptiones*, in: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* III, ed. Ch. Daremberg, E. Saglio, E. Pottier, Paris 1900, 529; G. Lafaye, *Tabula*, in: *ibid.*, V (1917) 12–13. За конзуларни диптих cf. R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin–Leipzig 1929, passim. За добро репродуковане примере v. нпр. *Byzantium, 330–1453*, ed. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008, Fig. 13, 15 и 21.

[37] За исписивање сигнатуре уз светитеље на табулама v. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 41; Ђурић, *Византијске фреске*, 35. И исписивање светитељских сигнатура у кружним пољима — у науци, колико знам, само опажано — спада у општа места уметности XIV века. Илустрације ради, подсећам на примере из Пећке патријаршије (*Пећка патријаршија*, сл. 154), Леснова и с Метеора (Ђорђевић, *op. cit.*, 46, 71).

[38] Типологија средњовековног „картуша", колико знам, није била предмет нарочитог осврта. За наше потребе довољно је „штиту" и таблици придружити четворолист, коришћен радо на иконама рађеним у техници емаља. V. нпр. икону арханђела Михаила из венецијанског Светог Марка (*Byzantium, 330–1453*, Fig. 58).

[39] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, сл. 504, 505 и 506.

[40] P. A. Underwood, E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The Portrait of the Emperor Alexander. A Report on Work Done by the Byzantine Institute in 1959 and 1960*, DOP 15 (1961) 187–217.

[41] В. J. Ђурић, *Мали Град — Свети Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6 (1975) сл. 4–6. Повремено се на одјеке ове праксе наилази у другом контексту. За нас је занимљиво Лесново, где уоквирене медаљоне с титулом ктитора срећемо у склопу имитације парапетних плоча у зони сокла, али положајем у целини везане за портрет Јована Оливера. Cf. С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули*

оснивача Светог Николе имао вид монограма, иако се тако чини и што, с обзиром на паралеле, није тешко замислити.[42] Извесно је, међутим, да се љуботенски мајстор, посежући за круговима средње величине, уоквиреним двочланим кружницама, ослања на репертоар решења током столећа позног средњег века типичан у већој мери за сакралну него за лаичку слику, где, као у Малом Граду, или, епоху раније, на портрету василевса Александра, видимо велики „штит" с једноструком, тек нешто тамнијом кружницом.

У науци се о спољном живопису цркава византијског света последњих деценија говорило често (Л. Хадерман-Мисгуиш, Н. Аладашвили, А. Вољскаја и М. А. Орлова и у склопу синтетичких осврта).[43] Показало се, између осталог, да подручје Македоније спада у области у којима се та појава негује дуго, најкасније од XII века, при томе живо.[44] По обиму фасадних површина покривених фреско-сликарством, Љуботен се уклапа у сразмерно широк круг цркава у чијој опреми украс ове врсте заузима значајно место. У Курбинову, Панагији Мавриотиси, Светом Николи Болничком, Полошком, Драдњи, потом у Сушици, Малом Граду или Богородици Кубелидики, одреда мањим од задужбине госпође Данице, спољни живопис покрива читаве фасаде, најчешће прочеље, док се у Марковом манастиру, као у Љуботену, види око западног и јужног улаза, а у костурским Светим бесребреницима око главног.[45] Трагања за разлозима осликавања фасада показала су да спољни украс према програму ентеријера често стоји у односу пролога према епилогу.[46] Попрсје патрона из јужне линете наше цркве оглашава покровитељство светог Николе, попут натписа на икони, док би појава Богородице са Христом у склопу главног портала, уз већ речено, могла зависити од украса ентеријера. Популарна у Цариграду колико и на Западу, решења налик замисли првог појаса с љуботенског прочеља сматрају се и иначе резултатом пројицирања тематике апсидалне конхе на фасаду.[47] У програму наоса Богородици је, опет, дат нарочит значај, знатно већи него самом патрону, па није искључено да слика у линети, уз већ речено, најављује тематику западног травеја, где тече циклус Богородичиног уснућа.[48] Кад је о реч о месту појединости у целини, прочеље Љуботена следи програмску топологију типичну за спољни украс. Захваљујући чињеници да се у цивилизацијама старог века на капији храма и града обављају трговачки и правни послови и одвија церемонијал скопчан с јавним и службеним животом града, улаз у цркву резервисан је већ у доба Константина Великог за визуализацију религиозних и правних садржаја донаторског подухвата.[49] Средином XIV века у Србији тај обичај потврђују нартекс архиепископа Данила II, Дечани, призренски Свети арханђели, Сопоћани, Свети Никола Болнички, Полошко или Драдња, пре тога Жича, Милешева и Хиландар, а у наредним деценијама Свети арханђели код Прилепа, Сушица, Мали Град и Марков манастир.[50] На крају, у топосе позноантичке, византијске и српске уметности средњег века спада и ктиторска слика *supraporta*,[51] и она укорењена у службеном и јавном церемонијалу старог света и у симболизму ауторитета изведеном из њега. За целовито разумевање ктиторског портрета с љуботенског прочеља кључни значај, с друге стране, има симболика улаза, у православном свету уско скопчана са учењем о цркви као земаљском небу и рају. Постављена у отворени простор храма, тако да се оснивачке заслуге могу уочити и пре ступања у порту, слика госпође Данице, својим местом у целини, уосталом и својим склопом, у први план, ипак, ставља есхатолошки смисао φιλοκτέσια-е: као што се заједница верника пред вратима храма (у црквама развијеног плана — пред вратима наоса) моли за улазак (у рај),[52] тако је побожна ктиторка пред надвратном сликом Богородице са Христом стајала у молитви као пред вратима неба, прилажући подигнути храм на име залога за сопствено спасење.

* * *

Представа о времену живописања Љуботена грађена је у науци доста споро, уз недоумице, чак и лутања.[53] Иако је П. М. Миљуков још 1898. у натпису уз Стефана

Јована Оливера и време сликања лесновског наоса, Зограф 11 (1980) 54–62; eadem, *Манасӣир Лесново. Исӣорија и сликарсӣво*, Београд 1998, s. v. За лик василевса Александра cf. претходну напомену.

42 V. нпр. споменик поменут у нап. 40.

43 Н. Алибегашвили, А. Вольская, *Фасадные росписи Верхней Сванетии (X–XVII вв)*, Ars Georgica 9 (1987) 98; L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises*, Зограф 7 (1977) 5–10; Орлова, *op. cit*. (с другом литературом).

44 Hadermann-Misguich, *op. cit.*; Орлова, *op. cit*., 41–48, 54–55, 68–71.

45 За Курбиново v. Hadermann-Misguich, *op. cit*., 7, Fig. 2; Ц. Грозданов, Л. Хадерман Мисгуиш, *Курбиново*, Скопје 1992, црт. на стр. 49. и 50; за Мавриотису v. N. K. Moutsopoulos, *Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa at Castoria*, Athens 1967, 32–33, Pl. 5, 35, 36; за Светог Николу Болничког v. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарсӣво XIV века*, Београд 1980, 54–58, црт. 7; за Полошко v. Грозданов, Ћорнаков, *Исӣоријски ӣорӣреӣи I*, 60–66; iidem, *Исӣоријски ӣорӣреӣи II*, 85–93; iidem, *Исӣоријски ӣорӣреӣи у Полошком III*, Зограф 18 (1987) 37–42; за Драдњу v. Радујко, *op. cit*., 28–30, сл. 5; за Сушицу v. Ђорђевић, *op. cit*., 167, сл 33; за Мали Град v. Ђурић, *op. cit*., 131–137; за Марков манастир v. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у сриској држави XIV века и њихов одјек у сликарсӣву*, ЗЛУ 4 (1968) 88; за Свете бесребренике и Богородицу Кубелидику v. Hadermann-Misguich, *op. cit*., 9; за наведене и још неке костурске споменике v. и Ј. Сисиу, *Καστοριανά μνημεία*, Атина 1995, фот. 17, 28, 46, 66, 153, 187, 201.

46 Орлова, *op. cit*., 17, 27, 34, 37 et passim.

47 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947, 53; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paleologues*, in: *L'art et societé à Byzance sous les Paléologues*, Venice 1971, 124; M. et N. Thiery, *La cathèdrale de Mrèn et sa décoration*, Cahiers archéologiques XXI (1971) 61; Орлова, *op. cit*., 17, 18, 37, 40, et passim.

48 В. Р. Петковић, *Живоӣис цркве у Љубоӣену*, Гласник Скопског научног друштва II/1–2 (1926) 109–112.

49 *Eusèbe de Césarée. Histoire ecclésiastique*, ed. G. Bardy, Paris 1952, VII, 30, 9. О питању у целини, укључујући и изворе, писане и ликовне, v. Орлова, *op. cit*., 21–24, 62, нап. 66.

50 За Дечане v. G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, in: *Дечани и визанӣијска умеӣносӣ средином XIV века*, 278–285, Fig. 3–8; за Свете арханђеле v. Д. Поповић, *Предсӣава владара над „царским враӣима" цркве Свеӣих арханђела код Призрена*, Саопштења 26 (1994) 34–35; за Милешеву v. Б. Живковић, *Милешева. Црӣежи фресака,* Београд 1992, VI, 1–2; за Жичу v. idem, *Жича. Црӣежи фресака,* Београд 1985, XI, 12 и 13; за Хиландар v. V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, ХЗ 7 (1989) 107, Fig. 3–4; за Сопоћане v. idem, *Соӣоћани. Црӣежи фресака,* Београд 1984, XV, 13. За припрату архиепископа Данила, Светог Николу Болничког, Полошко, Драдњу, Сушицу, Мали Град и Марков манастир v. нап. 45.

51 О постављању владарског лика изнад улаза у храм, изнад „прага", како кажу средњовековни извори (Томовић, *Морфологија*, 35, бр. 7; Радојчић, *Порӣреӣи*, 51; Орлова, *op. cit*., 23–24 et passim; Ђурић, *op. cit*., 350–351), v. Поповић, *loc. cit*. (најсвестранији поглед на формалне и идејне изворе појаве); Радујко, *op. cit*, 30–31 (са кратким освртом на прехришћанске корене и јавно-правну позадину обичаја).

52 Често расправљани однос литургијске функције и на њој засноване литургијске симболике улаза у цркву, с једне стране, и надвратне ктиторске слике, са друге, недавно је изнова претресла, осврћући се на изворе и литературу, Д. Поповић (*loc. cit*.).

53 За преглед досадашњих размишљања о времену настанка љуботенског живописа cf. Расолкоска-Николовска, *op. cit*., 45, нап. 6 и 7. Cf. и Ђорђевић, *Зидно сликарсӣво сриске власӣеле*, нап. 145, 63.



Сл. 5. Ктиторка храма, јужна ниша прочеља

Душана прочитао титулу „краль", све донедавно се одржавао превид А. Еванса,[54] увереног да је Душан у Љуботену приказан као цар, отуд и да је црква Светог Николе дуго остала неосликана, према Окуњеву до 1350. године, а према Радојчићу, Грујићу, Петковићу, Ковачевићу, Ђурићу и Балабанову до 1348. године.[55] У прихватљивије оквире размишљање о времену живописања храма свела је З. Расолкоска-Николовска.[56] Пажљивим осматрањем остатака натписа уз лик Стефана Душана она је препознала већину слова из титуле **(к)раль**, поменуте у извештају П. М. Миљукова, а, имајући у виду узраст престолонаследника, младог краља Уроша, као ужи оквир за настанак композиције предложила време пре 16. априла 1346, кад је Стефан Душан у суседном Скопљу крунисан за цара.[57]

Сасвим ново светло на повест украшавања задужбине госпође Данице бацила је стилска анализа љуботенског сликарства и археолошких података запретених у фреско-малтеру.[58] Испоставило се, наиме, да осликавање ентеријера и није обављено у један мах. Из непознатих разлога група мајстора која је украсила сводове, четврту и трећу зону зидова и у северозападном травеју започела рад на другој зони напустила је Љуботен, да би завршетак посла био поверен другој скупини. Кад је тачно живописање почело, кад је прекинуто, а кад настављено — не можемо знати. Разложно је у сваком случају веровати да између градње и рада прве групе живописаца и између прве и друге кампање фрескиста није протекло мање од једне сезоне.[59] Иконографски уобличена на очекиван начин, при томе позната по несавршеном, макро снимку, тематика украса са прочеља не нуди основу за недвосмислене хронолошке закључке. Под условом да наша размишљања о личностима приказаних нису погрешна — а кад је реч о фигури с моделом храма у руци, из више се разлога чини тако — трагање за временом настанка спољног украса Љуботена није безизгледно. Пре свега, имамо ли на уму да највећи део украса бележи заслуге личности ангажоване на подизању Светог Николе, логично звучи помисао да је настао у време осликавања ентеријера, између 1336/1337. и краја 1345. године. Теоријски узев, то се могло збити и касније, па и знатно касније, но да није било тако, говоре озбиљни разлози. Премда на располагању немамо ниједан лик, најподеснији за просуђивање о стилским уверењима живописаца средњег века, неколико података, међу њима и они који се односе на сликарске концепције и одлике рукописа, потврђују да је спољни живопис Светог Николе дело друге скупине љуботенских сликара. Плитак волумен, широке форме, меке, троме линије и мале разлике у контрасту — све су то одлике сликара ове скупине, независно од разлика које их међусобно деле.[60] Побројана својства, сем тога, носе печат нарочитог уметничког тока средине XIV века и не могу се поистоветити са сличним појавама каснијих времена.[61] Подједнако су атипична и за друге токове и друге сликаре ове епохе, међу њима и за мајсторе прве љуботенске скупине, нешто склоније пластици и одговорније према анатомији и форми. Витке фигуре и складна, крхка тела са сводова и из виших зона наоса одударају од дводимензионалних фигура, потиснуте, у понечему погрешно схваћене анатомије, које сликају мајстори друге скупине и прочеља. Што је важније, мрежа густих, сигурно повучених танких линија, у доброј мери надређених облицима, са одеће светог ратника из јужне нише одаје навике сликара прве зоне наоса, на плашту светог Пантелејмона примењене у готово истом виду.[62] Везу млађег украса ентеријера и прочеља на најбољи начин подвлачи, ипак, обрада фигуре и руку ктиторке храма, нарочито леве шаке, на основу које се дају сагледати и сликарска концепција и лични рукопис аутора. Сумарно описани облици фигуре, скривени тканином или грубо назначени наборима одеће, одликују већину светих отаца у олтару, док се благо моделована шака, пуначка и широка, налик

[54] A. J. Evans, *Antiquarian researches in Illyricum, parts III and IV*, Archaeologia 49 (1885) 84, 93.

[55] Н. Л. Окунев, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской живописи*, Byzantinoslavica II (1930) 89; Радојчић, *op. cit.*, 56; idem, *Старо српско сликарство*, 143; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, in: *Споменица српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу, 1835–1933*, Скопље 1935, 172; Петковић, *Преглед*, 38; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 45–46; Ђурић, *Византијске фреске*, 61; К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ќорнаков, *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980, 30.

[56] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 45–46.

[57] *Ibid.*, 46. У науци је закључак З. Расолкоске-Николовске наишао на позитиван пријем (Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 54; Радујко, *op. cit.*, 35–35; Димитрова, *op. cit.*, 246). Треба ипак напоменути да И. М. Ђорђевић, трагајући за још ужим оквиром, настанак живописа везује за 1344–1345 (*ibid.*, 145).

[58] Радујко, *op. cit.*, 35–36.

[59] Радујко, *op. cit.*, 35, нап. 85.

[60] О стилу другог љуботенског сликарства v. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 143; Ђурић, *Византијске фреске*, 61; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 147 (сматрају га истоветним са оним из виших зона); Радујко, *op. cit.*, 35–36 (са нешто одређенијим указивањем на податке важне за издвајање личних „рукописа" и праћење кретања љуботенских сликара на тлу данашње Македоније).

[61] Радојчић, *op. cit.*, 143; Ђурић, *op. cit.*, 61.

[62] За репродукцију фигуре светог Пантелејмона cf. Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, сл. 11.



Сл. 6. Деизис и владарска породица, северни зид наоса

оној у којој ктиторка носи макету своје задужбине, понавља на приказима светитеља архијереја, арханђела Гаврила или светих ђакона. Ако се имају на уму разлике међу појединим члановима друге скупине, није, на крају, пресмело претпоставити да на прочељу ради најбољи мајстор млађег сликарства Љуботена, онај што у олтару изводи ликове учесника у Служењу литургије.

Није прилика за ширу расправу о хронолошком односу прве и друге фазе рада на живописању Светог Николе. Ради одређеније представе о настанку спољног украса Љуботена, у обзир се, ипак, морају узети подаци који омогућују да се време рада на доњим зонама ентеријера утврди тачније. Нема сумње најпре — у науци је то већ више пута истакнуто — да је портрет владарске породице (сл. 6) настао пре краја 1345, односно пре 15. јануара 1346, јер се Душан негде у то време, на Божић или на Богојављење, како се верује, прогласио за цара.[63] С друге стране, као *terminus ante quem non* и даље ваља сматрати датум окончања послова на зидању цркве (1336/1337), разуме се уз додате три-четири године, колико је најмање било потребно да се заврши процес статичког слегања здања и да се осликају горње зоне наоса. Мајстори друге скупине, одређеније речено, могли су у Љуботен приспети већ с пролећа 1340. године или 1341, но све друго чиме располажемо говори у прилог тези З. Расолкоске-Николовске и И. Ђорђевића,[64] заправо да се то догодило између 1343. и 1345. године. На портрету са северног зида љуботенског наоса млади краљ Урош, рођен у години којом је датиран натпис са улаза у цркву Светог Николе (1336/1337), има висину поодраслог дечака.[65] Чак и ако прихватимо да је престолонаследник на нашој слици виши него што је стварно био у време њеног настанка,[66] остаје чињеница да је приказан одраслијим него на портрету из олтара у Дечанима (до јесени 1343), на оном из дечанског наоса, чији се настанак ставља приближно у исто време, или на оном из спољне припрате Сопоћана (1342–1345).[67] С друге стране, разложно је веровати да љуботенска слика претходи портрету владарске породице из Светог Николе Болничког (1345) и Полошког (између септембра 1345. и јануара 1346).[68] У прилог овом уверењу говори околност да млади краљ Урош у Љуботену, као на старијим дечанским портретима и у Сопоћанима, има кратку косу, а на сликама из Светог Николе Болничког и Полошког, потом на краљевим портретима из времена царства (Лоза Немањића у Дечанима и Матеич), дугу.[69] С обзиром на природу наведеног податка, љуботенска би слика од портрета из Полошког била старија не мање од пола године — годину, због чега није неоправдано предложени оквир сузити на раздобље 1343–1344. године. Не треба, на крају, искључити ни могућност да је на замисао слике непосредно утицао један догађај из средине 1343, тачније речено чињеница да је краљ Душан, захваљујући договору с регентским паром у Цариграду, августа те године постао савладар малолетног Јована V Палеолога.[70] Одјек новог статуса „краља Срба и Грка" препознаје се, може бити, у томе што је Душан, иако сигниран као краљ, у Љуботену приказан између краљице и младог

[63] Cf. С. Пириватрић, *Улазак Стефана Душана у Царство*, ЗРВИ 44/2 (2007) 371–379 (са изворима и литературом).

[64] *Ibid.*

[65] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 48, сл. 1, 3 и 7.

[66] Радујко, *op. cit.*, 35–36, нап. 89.

[67] За дечанске портрете v. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 265 sqq., сл. 16 (са литературом); за Сопоћане v. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89–90. За обе слике cf. коментар у новом издању докторске дисертације С. Радојчића (*Портрети српских владара у средњем веку*, 122).

[68] За датовање сликарства јужне фасаде Николе Болничког v. Ђурић, *Три догађаја*, 76–87, и Грозданов, *op. cit.*, 54, нап. 48, v. и сл. 7. За наведено датовање Полошког v. М. Радујко, *Есхатолошки аспекти учења о царству и лик Христа „εν ετέρα μορφή" у породичном портрету краља Душана из Полошког*, у штампи (са старијом литературом).

[69] За Дечане v. Војводић, *op. cit.*, 278–282, 385–289; за Матеич v. Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 185–190, Pl. XLI; о датовању живописа на стр. 262–267.

[70] Последњи о овом питању пише С. Пириватрић (*op. cit.*, 285 sqq).

краља Уроша, на месту на ком га другде видимо само после 16. априла 1346.[71] Типично за слику византијског василевса, ово се решење у везу с Душановом политиком „уласка у Царство“ може довести тим пре што љуботенска слика краљевске породице, мада спојена са Деизисом, за једну од кључних тема има порекло власти *Dei gratia*. Будући да Јован Претеча у десној руци држи палмину грану, у Византији, између осталог, особену за нумизматичке приказе савладара, није чак искључено да је живопис у наосу Љуботена хронолошки тешње везан за поменути догађај, заправо да није завршаван много после августа 1343.[72] Било како било, према изворима које можемо сматрати поузданим, крај радова на живописању ентеријера Светог Николе „пада“ између 1343. и краја 1345. године, тачније у раздобље између настанка сликарства у олтару и наосу Дечана, односно у спољној припрати Сопоћана, и оног с фасада охридске и полошке цркве. Тачно се хронолошки однос живописања прочеља и доњих зона ентеријера Светог Николе не може утврдити. Постоји, међутим, основа за уверење да је фасада живописана пре но што је окончан посао у наосу. Ни у замисли ни у тематици нема доказа да је у фреско-украсу прочеља било места за Душанов политички програм. Ако се има на уму близина Љуботена и престонице, поготову примери из Полошког и Леснова, у којима је хијерархијски однос Душана и његових сизерена један од упечатљивијих израза суверенових царских претензија,[73] чини се да би тако важна новост какав је био споразум Стефана IV са Цариградом — да је претходила украшавању прочеља — нашла места не у наосу већ на главној фасади Светог Николе, могућно изнад ктиторског портрета.

* * *

Натпис с надвратника западног портала говори да је црква Светог Николе „сазидана“ у време краља Душана, подвигом и трудом госпође Данице, да ктиторка има два сина, те да старији син Бојко држи жупу Матку, а неименовани „други син“ Звечан са (жупом) Ситницом.[74] У науци је било више покушаја да се круг података о ктиторки Љуботена и њеној породици прошири.[75] За најзанимљивији међу њима заслужан је И. Ђорђевић. Протумачивши монограм Дмитар (**дмитрь**), уклесан на доњој страни архитравне греде, као име сина госпође Данице, на лицу греде поменутог скривено („други син“), аутор подсећа на широко потврђену функцију монограма у обелодањивању ктиторских заслуга и, *ex silentio*, млађег сина госпође Данице убраја међу ктиторе Љуботена.[76] Премда та претпоставка не може да се потврди, још је мање оправдано одбацити је. Своје ктиторство на тај начин у суседним областима Византије подвлаче охридски архиепископ Григорије (1317), на ципоријуму Свете Софије, и васељенски патријарх Нифон (1310–1314), у Светим апостолима у Солуну, а у Србији краљ Милутин на фрескама Старог Нагоричина и Грачанице или ктитор Леснова деспот Јован Оливер.[77] Пажњу за себе, при томе, привлачи чињеница да су поменути српски примери и један од монограма патријарха Никона, попут нашег, лишени података о ктиторству.[78] Под условом да је претпоставка И. Ђорђевића тачна, Дмитрово ангажовање на изградњи здања било би, због свега реченог, разлог што вео тајновитости прати само његово име. Сачуван фрагментарно и лишен важних иконографских и употребљивих писаних података, живопис прочеља, строго узев, не говори ништа о синовима утемељитељице Светог Николе.

Могућност да је млађи син госпође Данице носио име светог Димитрија, разуме се, није разлог да у свецу војнику из северне нише не препознамо гласовитог заштитника Солуна. На додатан опрез у размишљању о идентитету овог светитеља обавезује околност да се посвета цркве, најкасније почетком XX века, приписивала светом Георгију.[79] Нема, међутим, разлога за сумњу у тврдњу да је свети ратник уживао нарочиту наклоност поручиоца. У супротном би тешко било разумети зашто је приказан на прочељу, и то не било где, већ у једној од две простране нише, што је још важније као пандан ктиторки. Појава светитеља овог рода на тако важном месту у фреско-украсу властеоске задужбине најпре би, иначе, могла

---

[71] Најпотпуније о положају појединих чланова у склопу слика породице Стефана Душана пише З. Расолкоска-Николовска (*op. cit.*, 48; за Љуботен сл. 1, 3 и 7). На положај Душана између Јелене и Уроша пажњу је скретало више аутора (Ђурић, *loc. cit.*; за преглед мишљења v. Расолкоска-Николовска, *loc. cit.*). Расолкоска-Николовска (*loc. cit.*) доводи у питање везу те појединости са Душановом царском политиком, подсећајући да у Светом Николи Болничком у средини стоји краљица Јелена. Без намере да претпоставци за коју се залажем придајем превелик значај, остаје чињеница да замисао слике из Охрида у знатној мери одређују нарочите околности, како се сматра договор краља Душана и охридског архиепископа Николе (Ђурић, *loc. cit*), услед чега краљ Срба и Грка и архиепископ стоје један до другог, око иконе патрона храма. Визуализација реченог договора биће разлог што Душан левом руком показује према поглавару Охридске цркве, уместо да на прсима држи акакију, што је типично за репрезентативну слику. На крају, треба додати да ни то што је Стефан IV у Љуботену већи од светих особа у првој зони, па и од Христа из Деизиса, у који је владарски портрет уплетен (Радојчић, *op. cit.*, 57; Ђорђевић, *op. cit.*, 111), не мора бити пуко „ласкање владару“. Увећање владаревог раста, повремено до гигантских размера, представља опште место Душановог царског портрета.

[72] О свим аспектима питања, укључујући и могућност другачијег тумачења ове необичне појединости, расправља М. Радујко (*Есхатолошки аспект учења*).

[73] О одјеку хијерархијских погледа на однос краља и цара Душана и његових поданика у склопу владарског портрета средине XIV века v. В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, ЗЛУМС 26 (1990) 29; Ђорђевић, *op. cit.*, 119, 121–124; Радујко, *op. cit.* За Полошко v. Грозданов, Ђорнаков, *op. cit.*, *II*, 89, 91, сл. 1, 4–6; за Лесново v. Габелић, *Лесново*, 167 (са литературом).

[74] Историјске податке укључене у натпис помињу: Грујић, *op. cit.*, 141; Петковић, *Преглед*, 38; С. Николовска, *Кодикот на манастирот Матка*, in: *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија* I, Скопје 1975, 426; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 141; Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 45, 50–52; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 145–146; idem, *Монограм Дмитар*, 7–8.

[75] Cf. радове С. Николовске, Г. Суботића, З. Расолкоске-Николовске и И. М. Ђорђевића наведене у претходној напомени и белешку К. Балабанова, *Љуботен*, in: Балабанов, Николовски, Ќорнаков, *Споменици на културата*, 30.

[76] Ову претпоставку, изнету успут у склопу синтезе *Зидно сликарство српске властеле* (стр. 145), где на једном месту (стр. 111) као настављаче Даничиног подухвата означава оба њена сина, аутор подробно образлаже у чланку посвећеном реченом питању (idem, *Монограм Дмитар*, 5–10).

[77] За основне податке о монограму cf. W. Hörandner, *Monogram*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium* 2, New York — Oxford 1991, 1397–1398 (с важнијом литературом). Сразмерно обимну грађу важну за праћење порекла нашег примера доносе: С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, 55–75 (с литературом); Р. Петровић, *Монограми краља Стефана Уроша II Милутина у Грачаници*, Саопштења 13 (1981) 105–114; Ђорђевић, *Монограм Дмитар*, 5–7 (с литературом).

[78] За ципоријум охридске Свете Софије v. A. Grabar, *Sculpture byzantines du Moyen âge, II*, Paris 1976, 149–150, Pl. CXXXIX; за Свете апостоле у Солуну v. J. M. Spieser, *Inventaire en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique*, Travaux et Mémoires 5 (1973) 168–169; за Старо Нагоричино и Грачаницу v. Петровић, *op. cit.*, passim, а за Лесново v. Габелић, *op. cit.*, 54–57.

[79] Хаџи-Васиљевић, *loc. cit.*

бити одјек друштвене припадности ктиторске породице, и то породице у целини, или професионалне припадности ког њеног мушког члана, непознатог Даничиног мужа или Бојка, колико и њеног млађег сина. Вратимо ли се, опет, тези И. Ђорђевића, ни могућност да је украс северне нише повезан са личношћу из монограма,[80] па и да је стављен у службу сведочења о уделу „другог сина" у настанку и украшавању мајчине задужбине, не изгледа неутемељено. Извесног значаја за наше питање може имати чињеница да свети Димитрије на јужном зиду наоса предводи хор светих ратника, стојећи ближе иконостасу него свети Георгије.[81] Мада овај пример није усамљен у својој врсти,[82] у прилог повезаности украса нише и монограма говори то што непосредно уз иконостас, одељени јужним улазом, но један крај другог, стоје свети Никола, патрон храма и утемељитељице Љуботена, и свети Димитрије, претпостављени заштитник млађег Даничиног сина.[83] С друге стране, током столећа позне антике, потом и на Западу, светитељи приказани на месту на коме у Љуботену видимо светог ратника неретко су повезани с патроном, било житијем, било култом,[84] али се у уметности позног средњег века и поствизантијске епохе на месту „другог светитеља", углавном пандана ктитору и патрону, срећу и заштитници оснивача. У Грузији се ово решење понавља често, у Мацхваришију (1140), Бетанији (1196) или у Вардзији (1285–1306).[85] На спрату Свете Софије охридске (средина XIV века) у позицији ратника из Љуботена видимо светог Николу, имењака поручиоца фреско-украса из те одаје, архиепископа Николе, а у Богородици Милостивој на Великој Преспи (1409/1410) свету Параскеву, везану, може бити, за планове о укопу сабраће ктитора испред ктиторске композиције, и светог Николу (?).[86] На овој страни ваља тражити и изворе за фронтално држање ратника из северне нише Светог Николе: издвајање „другог светитеља" из илустрације ктиторског чина на овај начин практикује се често, између осталог, и у свим наведеним примерима.[87] Независно од вредности изнетих размишљања, отворено остаје питање на који би начин личност из монограма уопште могла бити повезана с настанком и украшавањем здања? Под условом да будућа истраживања пруже додатне доказе у прилог разматраној могућности, најмање је ризично претпоставити да је Дмитрова улога у фази градње Светог Николе била важна, но да је у односу на улогу госпође Данице споредна. С обзиром на природу подухвата какво је подизање задужбине, ваља је најпре тражити у организацији послова, у чему је помоћ старој племкињи — то није тешко замислити — била неопходна. Што се тиче опреме здања живописом, због свега што је речено о хронологији фреско-украса љуботенског храма, претпоставка о другом ктитору, бар кад је реч о млађој фази осликавања, не звучи пресмело. Ништа је, међутим, не потврђује, поготову не открива ко је, сем госпође Данице, млађи слој могао поручити, „Даничини синови", како помишља И. Ђорђевић,[88] ако су они Бојко или „други син", или неко сасвим трећи. Бојко се, теоријски узев, не може искључити, утолико пре што је његова област Љуботену знатно ближа него Звечан и Ситница, али се изложена могућност, због свега напред казаног, чини најприроднијом. За Дмитра би то, потврди ли се теза о личностима скривеним иза имена у монограму и лика ратника из северне нише, био наставак давно започетог залагања. Живопис прочеља истовремено би потврђивао истрајавање на неупадљивости, показано приликом састављања натписа: као што је аутор натписа, уместо јасно, у целини и у склопу текста са чела надвратника, исписаног имена, прибегао теже читљивом и, по месту у целини, скривеном монограму, поручилац фреско-украса повезао је идентитет „другог сина" — следећи, може бити, стари и савременицима добро знан обичај[89] — с ликом његовог заштитника, у исти мах га сакрио и обелоданио.

Спољни украс Љуботена, строго узев, мало шта поуздано казује о госпођи Даници. И поред све привлачности изнетих размишљања, нисмо сигурни ни да је личност с моделом храма из јужне нише одиста госпођа Даница. Останемо ли у домену вероватног, слика с прочеља појављује се, ипак, као извор првог реда и, што је исто важно, једина права допуна података уклесаних у надвратник везана непосредно за Љуботен. Пре свега, у очи пада да се главне заслуге за подизање храма и у време окончања послова на осликавању приписују само једном члану ктиторске породице. Подударање слике и натписа, кад је реч о заслугама за подизање здања, у још већој мери подупире закључак да је у јужној ниши стајао портрет госпође Данице. Податак од значаја за просопографска истраживања XIV века нуди одора смерне ктиторке: у неко време, између 1336/1337. године, кад је уклесан натпис изнад улаза, и живописања прочеља (1343–1345), госпођа Даница ступила је у монаштво. Претпоставка К. Балабанова, З. Расолкоске-Николовске и И. Ђорђевића да је предузимљива властелинка удова угледног феудалца, изнета на основу околности да се у натпису не помиње муж госпође Данице, добија на овај начин важну, мада прећутну потврду.[90] О побожности госпође Данице

[80] Теоријска подлога за овај закључак није спорна. Бирање светитеља имењака за заступника пред престолом небеског цара, поготову ако је у исто време посреди заштитник одређене друштвене групе, спада у распрострањене обичаје средњег века. Cf. S. Tomeković, *Les répercusions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, Зограф 12 (1981) 26–29. За осврт на ово питање поводом извора везаних за српску властелу XIV века v. Ђорђевић, *Зидно сликарсшво сриске власшеле*, 87–96.

[81] За поредак светитеља прве зоне насликаних на јужном зиду v. Петковић, *Живоиис цркве у Љубошену*, 118; Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 51, и Ђорђевић, *op. cit.*, 146.

[82] Tomeković, *op. cit.*, 26–29; Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, 297.

[83] О усредсређивању светитеља заштитника и посредника уз иконостас у програму цркава Охридске архиепископије v. Грозданов, *op. cit.*, 39–41.

[84] Cf. радове наведене у напомени 28.

[85] A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park 1998, 83–86, 114–124, 179–181.

[86] За Свету Софију v. Грозданов, *op. cit.*, 75–77, црт. 19; за Богородицу Милостиву v. Суботић, *op. cit.*, 36–37, 40, црт. 16. Cf. и Орлова, *op. cit.*, 225.

[87] V. претходне две напомене.

[88] Ђорђевић, *op. cit.*, 111.

[89] Молитвено посредовање светитеља у име неприказаног ктитора, познато још од позноантичких времена (Grabar, *Martyrium*), у уметности XIV века, примера ради, потврђују Грачаница, где је иза архијерејског трона липљанског епископа Игњатија стајао његов имењак свети Игњатије Богоносац, а у Светом Димитрију у Пећкој патријаршији заштитник првог српског патријарха свети Јоаникије, који уместо поручиоца фреске изговара молитву исписану поред светитељевог лика. За Грачаницу cf. M. Radujko, *L'„Αρχιερατικος θρονος" des évêques de Moravica et la peinture de Saint-Achille à Arilje*, CA 49 (2001) 167; за пример из Светог Димитрија v. *Пећка иашријаршија*, 201–204, сл. 131 (В. Ј. Ђурић).

[90] Балабанов, *loc. cit.*; Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, нап. 2; Ђорђевић, *Монограм Дмишар*, 8. Према пропису црквеног права, замонашење венчаних и удатих није могућно пре престанка брака, што у пракси значи пре смрти једног од супружника, или по споразумном разводу. Cf. нпр. Н. Милаш, *Православно црквено ūраво*, Мостар 1902,

довољно говоре њен ктиторски подухват и њено смерно држање, но не треба заборавити да узимање „анђеоског обличја“ средином XIV века спада у пожељно понашање друштвене елите, нарочито угледних удовица.[91] После мужевљеве смрти монашки образ, да се задржимо на најближим примерима, примила је ктиторка Полошког, деспотица Марина, у монаштву Марија, а само коју годину после ктиторке Светог Николе и сама царица Јелена, удова Стефана Душана, цара Срба и Грка.[92] Како смо видели, данас не знамо да ли је госпођа Даница финансирала осликавање своје задужбине. Модел храма у њеним рукама није најбоља основа за закључивање о овом питању. Оснивач задужбине не стоји увек иза опреме здања фреско-украсом.[93] С друге стране, неодређено сведочење монограма и украса северне нише о ангажовању Даничиног сина у настанку Светог Николе оставља превелик простор за нагађања. У потрази за узроцима прекида радова на живописању храма најлакше је искључити естетске разлоге, тј. незадовољство ктитора вредношћу изведеног, будући да скупину мајстора која је посао отпочела предводи Јован Теоријан,[94] један од најбољих међу сликарима упосленим у македонским областима државе краља и цара Душана. Намеће се, отуда, закључак да је до застоја дошло услед озбиљних разлога, но за реконструкцију узрока наглог одласка првих мајстора из Љуботена у изворима нема ослонца. Дозволимо ли себи још један излет у област несигурног, логично је поновити изнету могућност да се ктиторка старала о првој фази осликавања храма, тј. да ју је финансирала. Разложно, такође, звучи помисао да је прекид радова скопчан с догађајима из њеног живота, са њеном смрћу, пре него с њеним замонашењем или помањкањем средстава. Будући да су и Бојко и „други син“ најкасније у време настанка натписа заузимали значајне положаје у управној структури земље, госпођа Даница је за Теоријановог боравка на љуботенској тераси морала бити у озбиљној доби. Премда извори настали пре 1337. не пружају ниједан поуздан податак о Бојку и другом сину госпође Данице, има изгледа — рецимо на крају — да су обојица за осликавања љуботенских фасада била у могућности да заврше мајчин подухват.[95]

703. Будући да је натпис настао још док је ктиторка била „госпођа“, претпоставка да је предуслов за њено ступање у монаштво била мужевљева смрт више је него основана. Нарушавање те норме у Византији XIV века није реткост [D. Abrahamse, *Women's monasticism in the Middle-Byzantine period*, Byzantinische Forschungen IX (1985) 35–58; Д. М. Никол, *Византијске племкиње*, Београд 2002, 17–18], али је у Србији тешко замислити околности под којима би утемељитељица задужбине — уколико није била удова — прећутала мужа у ктиторској слици, поготову у ктиторском натпису какав је љуботенски, будући да је поносна госпођа Даница наложила да се у њему помену мушки чланови породице и подаци о њиховим поседима и положају у држави. О ктиторској делатности жена, пре свега владарки, у средњовековној Србији, са закључком који иде у прилог овде изнетом уверењу, v. Б. Тодић, *Време подизања и живописања Љубостиње*, Саопштења 39 (2007) 101–115.

[91] Abrahamse, *op. cit.*, 35–58; Никол, *op. cit.*, 17–18.

[92] За деспотицу и монахињу Марину Марију v. Грозданов, Ћорнаков, *op. cit.*, *II*, 84–87; Ђорђевић, *op. cit.*, 119, 147–148; за царицу монахињу Јелену Јелисавету v. М. Пурковић, *Кад се закалуђерила царица Јелена?*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 12 (1932) 167; idem, *Јелена, жена цара Стефана Душана*, Диселдорф 1973, 19.

[93] Примери су бројни. Илустрације ради, поменимо Богородичину цркву манастира Студенице, задужбину Стефана Немање, који је на портрету из западног травеја приказан једини с моделом храма у руци [Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 35–45], иако су ентеријер храма фрескама опремили његови синови [Ђ. Трифуновић, *Глагол работати у студеничком натпису из 1209. године,* Зограф 2 (1965) 6–7]), или Мали Град, чији је други ктитор, кесар Новак, приказан без модела храма, иако је задужбину првог ктитора, извесног војводе Бојка, архитектонски проширио, надзидавши је за неколико редова и додавши свод (Ђурић, *Мали Град, Свети Атанасије у Костуру, Борје*, сл. 4–6).

[94] Радујко, *op. cit.*, нап. 86.

[95] Госпођа Даница припада горњем слоју друштвене елите. Звечан са Ситницом, у североисточном пределу Косова, и Матка, са тврђавом која се диже изнад северозападне равнице Скопског поља, спадају међу богате и стратешки важне области државе краља и цара Стефана Душана. По размерама и опреми, црква Светог Николе мери се, опет, са задужбинама Душанове најмоћније властеле — са Лесновом деспота Јована Оливера или са Светим арханђелима протосеваста Хреље (Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 50; Ђорђевић, *op. cit.*, 111; idem, *Монограм Дмитар*, 7–8). Не треба, напослетку, заборавити ни да Јован Теоријан и сликари доњих зона љуботенског ентеријера раде за најугледније поручиоце, за захтевни двор Охридске архиепископије (Света Софија) и за чланове владарске породице (Матеич). О раду Јована Теоријана v. Грозданов, *op. cit.*, 53–54, 77–80 et s. v; о сликарима доњих зона љуботенског ентеријера v. Радујко, *op. cit.*, 35–36; cf. и Димитрова, *op. cit.*, 245). Трагајући за коренима друштвене моћи госпође Данице, И. М. Ђорђевић (*Монограм Дмитар*, 8) помишља да су Дмитар и Бојко заправо Дмитар и Борислав, синови тепчије Хардомила, поменути 1327. у повељи краља Стефана Дечанског Хиландару. Реконструкцију породичне историје госпође Данице ваља препустити историчарима. Наговештаји да у Љуботену, као ктитор, уз мајку делује „други син“ налаже, ипак, да се осврнемо и на то питање, разуме се, уколико се расположива грађа тиче теме нашег прилога. Бавећи се пећинским манастирићем Светог Николе надомак кавадарачког села Драдња (средина XIV века), раније смо већ утврдили неколико чињеница потенцијално важних за употпуњавање сазнања о синовима госпође Данице [М. Радујко, *Драдњански манастирић св. Николе, I — настанак и архитектура*, Зограф 19 (1988) 49–61; idem, *op. cit.*, *II — живопис*, 29, нап. 22]. Прво, старешина обитељи и ктитор манастирића био је архимандрит Данило. Друго, Данило се са тројицом сабраће трудио око осликавања, сва је прилика и око подизања Светог Николе. Из натписа са улаза у комплекс сазнајемо да је подухват помагао, поседима или финансијски, извесни војвода, чије је име, према данашњем стању натписа, почињало словом Б, а према читању из 1924. словима Бр. С друге стране, на осликавању Драдње раде мајстори који су у Љуботену извели прочеље и млађи живопис наоса (Радујко, *op. cit.*, *II — живопис*, 34–36). Строго узев, стилска повезаност два сликарска ансамбла не мора ништа говорити о њиховим поручиоцима. Љуботен и Драдњу, међутим, повезују појединости, које, сагледане у светлу података из ктиторског натписа госпође Данице, пружају основу за смелу али разложну претпоставку, пре свега за помисао да се иза војводе са именом на Б и архимандрита Данила крију Бојко и Дмитар (за шири осврт на личности савременика чије име почиње словом Б, а које се могу узети у обзир при трагању за идентитетом драдњанског војводе, али без издвајања Бојка, v. idem, *op. cit.*, *I — настанак и архитектура*, 54–55). То да је иницијал Б могао „возглављивати“ име Бојко једва да треба помињати (v. *ibid.*). Та се могућност мора имати у виду чак и ако је старије читање места о ком је овде реч исправно: име Бојко лако би могло бити хипокористик од имена Борислав, а сви су изгледи, независно од ове могућности, да је име војводе из Драдње било кратко, ако би се судило искључиво по површини којом је исписивач располагао, пре Бојко него Борислав. Кад је реч о односу архимандрита Данила и Дмитра из Љуботена, у прилог могућности за коју се залажемо иде чињеница да монашко име у средњем веку често почиње иницијалом крштеног имена. Мада тај податак сам за себе не говори много, поготову што је посреди монашко име, неопрезно је превидети да се личности са истоветним иницијалима појављују и у Љуботену и у Драдњи. Ризикујући да објашњење за непознато тражимо у исувише општем, поменимо на крају да ктиторско прегнуће, чак и кад су монаси посреди, у средњем веку, по правилу, подразумева властеоско порекло, такође да је припадност горњем слоју друштва често била предуслов за долазак на чело манастира и положај архимандрита. Ако се, после свега, вратимо на почетак овог екскурса, помисао да је појава других сликара Љуботена у Драдњи резултат њихове сарадње са члановима исте породице не чини се пресмелом, и поред свих мањкавости наведених извора: поверење стечено током рада на задужбини госпође Данице послужило је као препорука за ангажовање на цркви њених синова. Култ негован у породици лако би, при томе, могао бити разлог што је и Драдња посвећена патрону Љуботена. Под условом да је Данило одиста монашко име Дмитра из Љуботена, било би јасније због чега „други син“ у мајчиној задужбини настоји да прикрије идентитет: монашких начела скромности он се, може бити, држао и пре но што је постао монах. Учешће владара и властеле у подизању монашких задужбина добро је познат инструмент средњовековног меценатства: кад је реч о улози коју у таквим приликама имају чланови породице, довољно је сетити се помоћи Стефана Немањића, потоњег првовенчаног краља, пружене

Изостанак ктиторског портрета у ентеријерима српских цркава средњег века изазивао је у науци доста несналажења. Истраживачи Љуботена били су склони да у томе траже нарочит разлог, допуштајући чак и утицај политичких прилика на „одлуку" мајстора. После свега што је на претходним страницама казано и у виду примера наведено, једва да и треба подвлачити да је ово питање једноставније него што се каткад представља, тим пре што портрете ктитора на фасадама српских цркава XIV века срећемо често. Права је штета што спољно сликарство у задужбини властелинке Данице није обрађено према оригиналу, док је било могућно сагледати колорит и пратити трагове сигнатура уз ликове. Анализа података познатих из „друге руке" показује, ипак, да украс прочеља и линете јужног портала Светог Николе следи широко неговану праксу. Идејна повезаност тематике фасада са програмом ентеријера, ослањање састављача на општа места програмске топологије и коришћење фасада за визуализацију култног идентитета храма, ктиторских заслуга, покровитељства и есхатолошких очекивања оснивача — све су то решења и теме који се у уметности православног света понављају столећима и пре и после Љуботена. Развијена тематска и декоративна целина остварена на читавој или на скоро читавој фасади, као год и настојање сликара да сачува појасну поделу типичну за фреско-украс ентеријера и склад замисли с ритмиком секундарне архитектонске пластике, средином XIV века постаје уобичајена, у јужним пределима државе краља и цара Душана чак честа појава. Оно по чему се Љуботен препознаје — мада се ни овде не може говорити о особеностима — то су појава Богородице са Христом у линети западног портала, резервисаној обично за слику патрона, и асиметричан склоп украса прве зоне, тј. одлука мајстора да личност с моделом храма и њеног заштитника наслика једно иза другог, док скрушено приступају Христу детету и Богородици, а ратника из северне нише и светитеље око њега у фронталном ставу. Као историјски извор сликарство љуботенског прочеља отвара више недоумица него што даје одговора. То поготову важи за украс северне нише. За утеху нам, ипак, остаје чињеница да би без „записа" са стаклених плоча из Народног музеја оскуднији били и наше познавање повести Љуботена и наше представе о животу његове побожне ктиторке.

оцу и брату, Симеону и Сави, приликом подизања Хиландара (М. Живојиновић, *Ктиторска делатност Светога Саве*, in: *Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 5–24). Да је породица госпође Данице неговала тај обичај, потврђивали би и Љуботен и Драдња: као што се чини да Б(ојко) у Драдњи учествује у настанку ктиторије архимандрита Данила и његове сабраће, све изложено наводи на помисао да Дмитар у најмању руку помаже мајци, најпре удови, потом и монахињи.

The Wall Painting on the Western Façade and the Lunette of the Southern Portal of St. Nicholas in Ljuboten

Milan Radujko

The wall painting on the façades of St. Nicholas in Ljuboten near Skopje, the endowment of "Lady Danica", a noblewoman in the time of King Dušan, was destroyed in 1928, during the restoration of the church. Evidence of the appearance of the hitherto unnoticed decoration on the western façade and the southern entrance can be seen on glass plates in the Photograph Collection of the National Museum in Belgrade. When the photographs Nos. 1438, 1444 and 1567 were taken, the painting on the Ljuboten church façades, although damaged or washed away, was still partly visible. On the western façade it extended in three zones (the socle, the standing figures and the busts) across the entire façade and from the ground to the porch, the roof of which stood at the foot of the western wall archivolt, while the ornamentation of the southern façade covered the lunette above the entrance and its archivolt. Although in 1925, the painting did not contain a single legible signature or physiognomy, thematically, the outer ornamentation of Ljuboten is essentially clear. The bust of the Mother of God with the infant Christ, facing south, was in the centre of the compositional focus of the western façade. Three figures stood on the left and on the right sides of the portal, one on each of the pilasters, and one monumental figure in each of two niches. From the south, a church hierarch, with short, curly beard, was moving in a stooping position towards the Mother of God. He, certainly, could be identified as the patron of the church, St. Nicholas. The saint raises his right hand in a gesture of exhortation. Behind him, a figure in monastic habit was painted. This person holds a model of the church in the left hand, with the right hand in a gesture of prayer. Undoubtedly, it was the donatrix of the church painted here. As opposed to the figures in the southern part of the western façade, those in the northern part were facing forward. We recognized a saint on the pilaster beside the entrance, by the traces of his robes, but this was insufficient for establishing what category of saints he belongs; there was a standing image of a holy warrior in a niche, clad in a tunic and cloak, while the outermost northern pilaster was occupied by the

image of a holy martyr. Evidence of the zone of the busts (between the figures and the roof) is to be seen only fragmentarily (above the figure of the patron) with the traces of clothing that was typical for martyrs. The depictions in the lunette and in the niches were framed by ornamental bands but it is not known what the socle looked like. Above the southern entrance there was a bust of St. Nicholas, recognizable by the remains of presentations of Christ and the Mother of God, who, on the images of this saint, were holding out a Gospel and an omophorion to this courageous hierarch.

The painting of external façades was a widely cultivated feature in the region of Macedonia, from the twelfth century at the very latest. According to the volume of façade surfaces covered with frescoes, Ljuboten belongs to the churches in which ornamentation of this kind occupied a significant place. In keeping with a practice that had been cultivated for centuries, the painter chose the façades that had an entrance and portals as the basis for his painting, and as the starting point for the gradation of themes according to their importance. The frescoes on the west façade, where it concerns the position of the details in the whole, follow a program topology that is typical of the external ornamentation of Late Antiquity and the Middle Ages. The entrance to the church was already reserved in the time of Constantine the Great, for the visualization of the religious and legal aspects of the donor's undertaking. The general features of the art of this epoch included also the donor's portrait *supraporta*. Positioned in such a way for the merits of the founder already to be visible on entering the churchyard, the portrait of Lady Danica, both in terms of its structure and its place in the whole — thanks to the symbolism of the entrance — placed the eschatological meaning of φιλοκτέσια in the foreground. Owing to the condition in which it existed before its destruction, the fresco painting on the western façade does not offer much material for an iconographical analysis. Nevertheless, it is worthwhile to note that, in conceptualizing the composition of the donor, the painter decided on a formula of modesty and *praesentatio*, less frequently practised in the fourteenth century, and that in depicting the donatrix, he opted for a symbiosis of the motive of supplication and guiding by the hand, retaining from the previous model, the position of the model of the endowment, and finally, in writing out the inscription, he used "cartouches", combining, like some contemporaries, *tabulae* and circular "shields".

In terms of style, the façade frescoes (the shallow volume, broad forms, soft, languid lines and the mild contrast) are linked with the younger layer of fresco paintings of the Ljuboten interior (1343–1345), attributed to the fresco painters of Mateič and Dradnja. The article systematically explains the dating of the younger paintings of the church of St. Nicholas, and suggests a more precise time frame for its creation, in the years 1343–1344, expressing the conviction that the façade was painted during the same campaign, just before the task was completed in the naos. As for the history of Ljuboten, the fresco painting on the west façade is the only proper addition to the data offered by the inscription carved on the lintel of the western portal. The fact that the credit for building the church is attributed only to one member of the donor's family in the time of decorating the lower zones of the naos with frescoes, most clearly supports the conclusion that the portrait of the Lady Danica stood in the southern niche. A detail of importance for prosopographic research is provided by the robes of the prudent donatrix. Lady Danica took the veil at some time between 1336/1337, when the inscription was carved above the entrance, and the painting of the western façade (1343–1345). Today, unfortunately, we do not know whether the foundress of the church building also financed the painting of her endowment. In searching for the reasons why the work on the decoration of the church was suspended, the author considers that the reasons for the interruption must have been serious. He believes that the work was suspended due to events in the donatrix's life, perhaps as a result of her death (already in her mature years at the time when the church was built), which would mean, consequently, that the noblewoman Danica only financed the first phase of the church's painting works. Who — if this were so — would be the donor of the younger part of paintings? In the absence of proof that would provide the right answer, the author returns to the thesis of I. M. Djordjević, according to which the monogram Dmitar, carved into the lower side of the lintel on the western entrance, reveals in fact the name of the younger son of Lady Danica, the co-donor of his mother at the time when the building was erected. This name is concealed on the inscription from the face of the mentioned lintel ("other son"). For Dmitar, the care taken to complete the task of painting the frescoes would be the resumption of an endeavour that had been undertaken much earlier. In support of this would be the fact that a holy warrior was painted in the northern niche, as the counterpart of the donatrix. The appearance of a saint of this type in such an important place in the fresco decoration of the noblewoman's endowment would primarily reflect the social status of the donor's family, but — due to the frequent coincidence of the name of the client and his protector — one cannot neglect the possibility, either, that it was connected with the person from the monogram, i.e. that St. Demetrius was standing opposite the donatrix. It would also indicate that this choice of saint in the northern niche served as testimony of the participation of the "other son" in the decoration of his mother's endowment.

La cappella di Sant'Isidoro e i restauri dei mosaici

*Ettore Vio**

UDC 738.5.033:726.04].025.4(450 Venezia)

Lo scritto relativo all'ultimo restauro della cappella di Sant'Isidoro, s'impone come rilevante testimonianza sulle più attuali tecniche conservative riservate alla pittura a mosaico, rispetto alle azioni di ripristino alle quali il monumento fu sottoposto nei primi anni '60 del secolo scorso.

I mosaici trecenteschi della cappella di Sant'Isidoro, appaiono oggi recuperati al loro splendore, centovent'anni dopo i restauri di Pietro Saccardo. Non si conosce la data di inizio della mosaicatura, ma si sa che fu ultimata in "M-CCC-LV, MENSE JULII, DIE X".

Pietro Saccardo, architetto della basilica, sottolineò, in un libretto del dicembre 1887, che la riapertura al culto della cappella di Sant'Isidoro avvenne il 16 aprile 1886. L'intervento testimonia il profondo mutamento voluto dallo stesso nel restauro dei mosaici, essendo ancora vivente il proto di San Marco, l'ingegner Giovanbattista Meduna (1800–1887), a cui erano addebitati i discussi interventi sui mosaici del Battistero. Saccardo nel suo testo dedica ampio spazio a definire e datare il luogo in cui sorge la cappella "potendosi ritenere [...] che ivi esistesse un tempo l'antica chiesa di San Teodoro [...] che anzi la cappella stessa ne contenga in parte gli avanzi".

Gli attuali restauri hanno riproposto gli interrogativi sull'architettura, sulla decorazione lapidea e musiva della cappella, uno degli spazi più complessi dell'intera fabbrica marciana.

La traslatio

Il probabile luogo di custodia del corpo di sant'Isidoro ci è suggerito dal mosaico e dalla sua iscrizione: "QUOD OCCULTE IN ECCLESIA SANCTI MARCI PERMANSIT USQUE AD INCEPTIONEM AEDIFICATIONIS HUJUS CAPELLAE".[1] Nel quadro musivo del *trasporto in San Marco* il santo è portato in una chiesa piccola e cupolata, indicata come *ecclesia sancti Marci,* ma non ne ha la forma. Negli altri mosaici della basilica, la chiesa di San Marco è rappresentata in modo assai preciso, nel mosaico "isidoriano" corrisponderebbe all' ipotesi del Dorigo sull'antica San Teodoro, ai tempi della "traslatio" forse non ancora abbattuta.

L'architettura della cappella

I rimaneggiamenti della parete nord e le ipotesi che parte della chiesa di San Teodoro sia inglobata nel transetto della basilica, sono ancora oggetto di indagine.

Un aiuto può venire dalla sequenza cronologica delle tombe dei dogi in Basilica.

Quattro sono le fasi dell'approntamento delle fronti della fabbrica contariniana: quella del 1094 in mattoni a vista; quella degli adeguamenti funzionali della prima con la terrazza sulla nuova piazza, gli spazi a livello dei matronei e l'innalzamento delle cupole in piombo; quella del rivestimento con colonne e marmi e infine quella della sistemazione dei locali laterali a sud e a nord e dei coronamenti con statue e cuspidi. I primi sessant'anni del 1100 sono sconvolti da terremoti, incendi e tenaci difese della flotta veneziana dei privilegi accordati alla Serenissima da Bisanzio per i traffici mercantili. Il doge Sebastiano Ziani inizia un nuovo corso con la creazione della terrazza sulla facciata ovest e l'ampliamento della piazza, per il *pactum venetum* del 1177.

Da ultimo, inizia la revisione della parete settentrionale. Avvenne in più momenti e consente di azzardare nuove ipotesi. Completato l'atrio nord intorno al 1250 (Marino Morosini 1253), un secolo dopo, Dandolo negli anni 1350–1354, inizia la "sistemazione" della cappella di Sant'Isidoro, conclusa dal doge Giovanni Gradenigo, nel 1355–1356. I lavori "... AEDIFICATIONIS CAPELLAE SUO NOMINE [...] INCEPTAE DUCANTE DOMINO ANDREA DANDOLO...", si svolsero all'interno.[2]

La parete nord fu affrontata da ultima, sia per lo scarso significato degli spazi antistanti, che per la probabile presenza dell'antica San Teodoro, che complicava l'intervento.

La porta dei Fiori se non è del tempo del Morosini, potrebbe essere stata aperta quando l'entrata da nord alla basilica non fu più possibile a causa dell'*edificazione* della cappella (1356). Così risultava possibile attraverso un "portico", ora cappella dei Mascoli, accedere in basilica e alla

* Proto architetto della Basilica di San Marco

[1] La presenza del santo a Venezia è certificata dalla relazione coeva alla *translatio* del chierico Cerbano, che la dedica al vescovo di Olivolo (1120–1132) Bonifazio Falier eremitano. Il testo manoscritto della *translatio isidoriana* è pubblicato in: *Recueil des Historiens des croisades. Historiens Occidentaux* V, Paris 1895, 321–334 ed è efficacemente analizzato in: P. Chiesa, *Santità d'importazione a Venezia tra reliquie e racconti*, in: *Oriente Cristiano e Santità*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2 luglio — 14 novembre 1998), ed. S. Gentile, Milano 1998, 107–115.

[2] Il termine edificazione corrisponde a realizzazione di opere edili, quindi costruzione e demolizione di murature. Il che conferma che la mosaicatura della cappella avvenne dopo gli interventi murari che la modellarono allo stato attuale. Per la storia archietettonica generale della basilica di San Marco v. O. Demus, *The Church of St. Mark in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960.



Fig. 1. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro. Parete orientale

nuova cappella di Sant'Isidoro, direttamente dall'esterno dalla porta che è tuttora esistente murata, nella parete ovest.

L'ingresso solenne del doge in basilica da sud avveniva dalla *porta da mar*. Una singolare analogia, in tono minore, con quella è riscontrabile in questa porta ipotizzabile attraverso lo spazio voltato dei Mascoli. Da lì si accedeva in Basilica, ma anche con accesso autonomo e protetto, alla cappella di Sant'Isidoro, come lo è quello al Battistero nella *porta da mar*. I danni dello spaventoso incendio del 1419 possono aver distrutto l'area della porta dei Fiori e della futura tomba del Recovrati, la cui campata fu ricostruita difforme dalle altre. Assegnare la realizzazione della porta dei Fiori con recupero delle demolizioni plastiche esistenti nella precedente al primicerio Recovrati (1423), giustificherebbe la ragione per cui fu trattato come e più di un doge, tumulato nel nartece a fianco della sua porta, quando da settant'anni era vietata in basilica qualsiasi sepoltura. La sistemazione dell'apparato decorativo si conclude dall'angolo dei Mascoli (1430) fino al termine orientale della facciata. Ma è possibile che la definitiva demolizione dei resti dell'antica San Teodoro avvenga solo dopo la costruzione della nuova chiesetta, dal 1486 ad opera del proto Giorgio Spavento. Un secondo incendio del secolo XV, quello del 1481,[3] interrompe nuovamente i lavori, che si concludono frettolosamente come dimostra la mancanza di finiture, di rivestimenti e di decorazioni nel registro soprastante l'arcone.[4]

La peste nera del 1348

La peste nera del 1348 entra pesantemente nel periodo delle mosaicature del battistero e indirettamente anche di



Fig. 2. L'arca di Sant'Isidoro. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

Sant'Isidoro. I mosaicisti della basilica subiscono senza dubbio la stessa sorte della popolazione che è ridotta al 40% dall'epidemia e i lavori subiscono un'interruzione non inferiore ai due anni. L'edificazione di cui parla la scritta nei mosaici, a causa di questi eventi calamitosi non può aver avuto inizio prima del 1350 e a questa seguì la mosaicatura, terminata nel 1355. Seguirono gli ornamenti e rivestimenti marmorei, che si conclusero nel 1356, ducante Giovanni Gradenigo, che in quell'anno morì.

I mosaici

La decorazione musiva del battistero e della cappella di Sant'Isidoro sono gli ultimi episodi del ciclo di decorazione iniziato alla fine dell'XI secolo con la terza San Marco. I laboratori di mosaico oramai sono veneziani e nel linguaggio dei mosaici, pure intrisi degli stilemi tardo bizantini, appaiono i primi accenti del gotico e della pittura giottesca.[5] Si conclude qui l'epoca della stretta connessione politica e derivazione culturale tra Bisanzio e Venezia.

La contiguità temporale dell'apparato musivo della cappella di Sant'Isidoro con quello del battistero ne fa un *unicum* nella basilica. I modi di eseguire le figure, in particolare per le ombreggiature sulle carni delle persone e per la plasticità delle stesse e i modellati delle vesti, segnano la transizione tra l'epoca bizantina e quella rinascimentale, attraverso questa fase intermedia.

La mosaicatura del battistero si conclude prima della morte di Andrea Dandolo 1354. Ammesso che i lavori siano iniziati appena nominato doge, 1345 il tempo complessivo è di sette, otto anni tenuto conto di una sospensione non

[3] Altro incendio che danneggiò colonne e murature nella zona nord della basilica, avvenne nel 1481 creando danni e interruzioni ai lavori di quella facciata.

[4] Sui molteplici rifacimenti e restauri cui la fabbrica marciana fu sottoposta v. F. Forlati, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste 1975.

[5] E. De Franceschi, *Ricerche stilistiche nei mosaici della cappella di Sant'Isidoro*, Quaderni della Procuratoria. Arte, storia, restauri della Basilica di San Marco a Venezia 3 (2008) 24–34; cf. idem, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia*, Arte Veneta 60 (2003) 6–29.

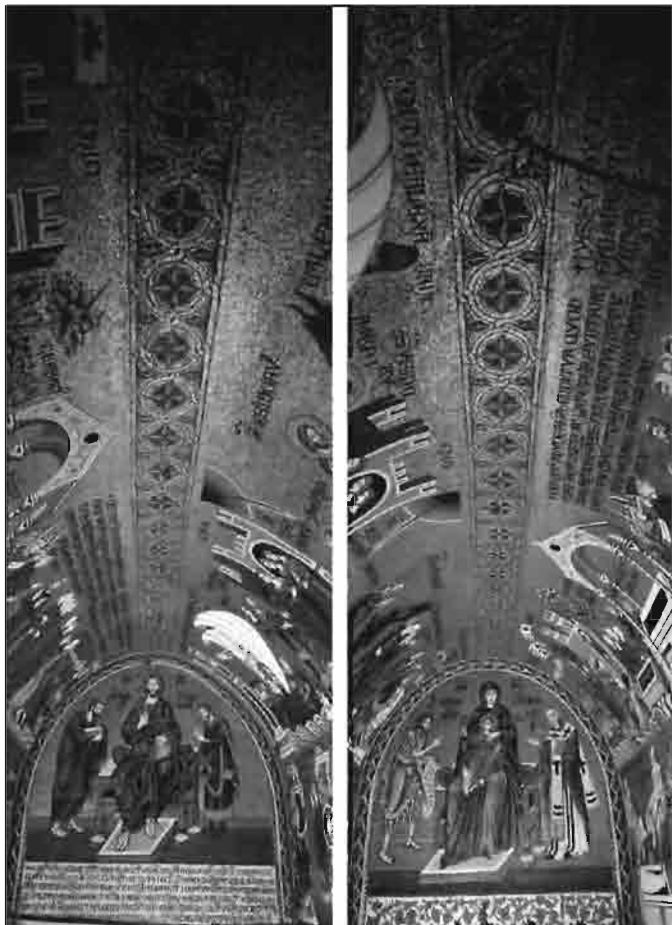


Fig. 3. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro. Lunetta orientale e lunetta occidentale



Fig. 4. Cristo Pantokrator tra san Marco e Sant'Isidoro. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro (lunetta orientale)

inferiore ai due anni per la decimazione dovuta alla peste del 1348. La superficie dei mosaici del battistero è di mq. 474,88, mentre quella della cappella di Sant'Isidoro è di mq. 120,80, pari a un quarto di quella del battistero. Il calcolo del tempo impiegato per il mosaico isidoriano può essere ragionevolmente stimato in circa due anni. Essendo la mosaicatura dichiarata ultimata il 10 luglio 1355, l'inizio dei lavori corrisponderebbe al luglio 1353, ancora vivente il doge Dandolo. La sistemazione edilizia della cappella non può essere durata più di 2 o 3 anni, quindi con inizio dopo il 1350.

I danni dell'alluvione del 1966

L'alluvione del 4 novembre 1966 provocò danni indiretti alle murature e ai mosaici delle cappelle dei Mascoli e di Sant'Isidoro, con fessurazioni e stacchi a causa dei cedimenti fondazionali dovuti all'impoverimento del sottosuolo.

Il proto Ferdinando Forlati intervenne con importanti sottofondazioni eseguite negli anni 1969–1971. Gli effetti negativi del cedimento delle murature dell'angolo nord, sono stati evidenziati dalle fessurazioni avvenute nei quadri musivi corrispondenti all'angolo nord ovest e alla parete ovest della cappella stessa. La scena con lo sbarco del doge Domenico Michiel a Chio e quella sottostante che illustra l'inumazione del corpo del santo, presentano stacchi profondi estesi alla quasi totalità della superficie mosaicata e sono attraversati da fessurazioni che si raddoppiano nel mosaico della scena inferiore. La parete nord nel registro inferiore inoltre è forata da due finestre che illuminano la cappella direttamente dall'esterno. La prima, quella più a ovest, presenta oltre agli stacchi anche fessurazioni, mentre la seconda con le figure dei santi Francesco sulla spalla ovest e Davide profeta su quella est, è fessurata in entrambe con stacchi estesi della superficie di mosaico dalla muratura di appoggio.

Il restauro dei mosaici

Gli interventi di conservazione seguono le sperimentazioni del periodo fondativo del "nuovo" modo di restaurare in basilica. frutto di un crogiolo di esperienze spesso dolorose, non solo di parole, che mosse coscienze, coinvolse studi e azioni. Dal saggio di Pietro Saccardo per la conservazione dei mosaici del 1864,[6] dalle considerazioni di Alvise Pietro Zorzi del 1877[7] e dalle prime sistematiche regolamentazioni del restauro, si trassero le regole poi tradotte nelle carte del restauro di Atene, 1931, e di Venezia, 1964.

Lo Studio di mosaico della basilica nell'affrontare il lavoro di sant'Isidoro, si trovò nella necessità di consolidare superfici staccate e minaccianti la caduta, intonaci di sostegno delle tessere antiche frantumati dai sali e solo porzioni di poche tessere, magari anche diffuse in più punti della superficie musiva da restaurare, delle quali tuttavia si poteva ricostruire il disegno con esattezza, il *ductus* dell'artista, il tipo e il colore delle tessere, spesso le stesse che, cadute, erano state recuperate.[8]

I lavori hanno impegnato a più riprese i mosaicisti dello Studio di mosaico della basilica di San Marco tra il 1982 e il 2008. Il battistero durante gli anni 1982–1983 e quindi 1986–1994 e la cappella di Sant'Isidoro dal 2003–2008.[9]

L'attuale intervento ha avuto come obiettivo la riadesione dei brani di mosaico pericolanti o staccati dagli strati intermedi di malta e il risarcimento di alcune importanti

[6] P. Saccardo, *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i mosaici della chiesa di S. Marco* (memoria letta al Veneto Ateneo nell'adunanza del 21 luglio 1864), Venezia 1864.

[7] A. P. Zorzi, *Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della basilica di San Marco*, Venezia 1877, 125–128.

[8] E. Vio, *Dai restauri del battistero della basilica di San Marco alcune indicazioni per la facciata sud*, in: *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco.* Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 16–19 maggio 1995, ed. E. Vio, A. Lepschy, II, Venezia 1999, 515–549.

[9] E. Vio, *Appunti sui mosaici e sull'architettura del battistero di San Marco in Venezia*, in: *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990*, ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Ravenna 1992, 133–146, in particolare 142–143.



Fig. 5a. Isidoro e Amenio partono da Alessandria, Isidoro e Amenio arrivano a Chio e incontrano le malefemmine, Isidoro e Amenio inginocchiati in presenza della luce divina, Isidoro incontra il demonio. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro (registro superiore — mezza volta meridionale)



Fig. 5b. Isidoro davanti al prefetto Numeriano, Isidoro ed il supplizio del fuoco, Isidoro trascinato per mezzo di un cavallo. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro (registro inferiore — parete meridionale)

fessurazioni che attraversavano il mosaico e la muratura. Il lavoro ha permesso di riconoscere e rilevare i restauri eseguiti, su finire del XIX secolo, dallo Studio di mosaico dal Saccardo.

L'intervento

Le operazioni di restauro, ultimate le impalcature, iniziarono in agosto del 2003 e si conclusero alla fine di agosto 2008, dopo cinque anni di lavoro.

Le superfici staccate, vengono segnalate con apposite mire differenziate per lo stacco del pacchetto musivo dalla muratura o pericolante, vengono evidenziate le fessurazioni, le lacune e i precedenti restauri. Dopo le indagini preliminari, iniziarono le operazioni di consolidamento, con iniezioni per garantire l'adesione del "pacchetto" musivo staccato, quindi il risarcimento delle fessurazioni e alla fine l'integrazione delle tessere mancanti.

L'intervento si concluse con la pulizia finale, la rimozione degli eventuali rigurgiti di consolidante e il ritocco pittorico delle malte leggibili tra le tessere e con lo smontaggio degli impalcati.

Nei cinque anni di lavoro si sono alternati due gruppi di mosaicisti che hanno restaurato l'intera superficie decorata della cappella di Sant'Isidoro, di mq. 120,80. Sono Piero Baggio, Siro Polazzetto, Guido Benella, Franco Favaro, Gianbattista Miani e come aiuto Fabio Cazzaro. Le superfici consolidate con stacchi pericolanti sono mq. 21,45, con stacchi da consolidare mq. 73,07. Si sono mantenute staccate la superficie di mq. 4,20 circa della scena con la sepoltura di sant'Isidoro, per la ottima consistenza strutturale del pacchetto di mosaico, che è risultato separato dalla muratura in media di 4–5 cm. Si sono rilevati mq. 13,96 di restauri antichi e ml. 40,24 di fessurazioni risarcite, sono state praticate 2557 iniezioni di consolidamento.

La registrazione del restauro

Il responsabile dello Studio riporta giornalmente l'attività dei mosaicisti su appositi diari. Una scheda descrive l'attività registrando date, aree di intervento, iniezioni, e ogni altra operazione eseguita.

La documentazione oggi avviene su supporti cartacei e informatici. Le tessere integrate anche se numericamente molto ridotte, sono riconoscibili solo attraverso questa individuazione. È utile precisare che non vi sono dubbi sul tipo di tessera da utilizzare, poiché ne sono conosciuti la dimen-



Fig. 6a. Isidoro e Amenio inginocchiati in presenza della luce divina, Isidoro incontra il demonio, Il battesimo delle meretrici da parte d'Isidoro. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro (registro superiore — mezza volta meridionale)



Fig. 6b. Isidoro trascinato per mezzo di un cavallo, Decollazione d'Isidoro. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro (registro inferiore — parete meridionale)

sione, il materiale e il colore. La necessità dell'integrazione per la stabilità del manto musivo è indiscussa.

A questa registrazione durante la "campagna" dei lavori, segue quella a tavolino. I disegni manuali vengono riportati in elaborati elettronici, dai quali si sono potuti ricavare con precisione dati significativi del restauro, come ad esempio la superficie delle aree interessate dagli interventi, e ottenere un documento che, assieme agli elaborati eseguiti manualmente registra la storia del restauro, che qui si presenta.

Обнова мозаика капеле Сант Исидоро

Еторе Вио

Рад садржи неколико повезаних целина, у којима се сажето, али и веома садржајно, говори о преносу моштију светог Исидора, о архитектури капеле посвећене том светом у базилици Сан Марко, избијању епидемије *црне смрти* у Венецији 1348. године, мозаичкој декорацији капеле, штети насталој у поплави 1966. године, као и о историјату и поступку рестаурације мозаика капеле, окончаном у августу 2008.

Посебно су драгоцени подаци о обнови мозаика. Реч је о првој великој обнови након рестаураторских радова које је крајем XIX века предузео Пјетро Сакардо, тадашњи протомајстор базилике. *Мозаички атеље* (*Studio di mosaico*) при Сан Марку суочио се у капели Сант Исидоро с потребом за консолидацијом површина скинутих због опасности од пропадања, а требало је учврстити и мозаике *in situ*. Радови су извођени у више наврата од 2003. до 2008. године. Најважнији задаци били су враћање скинутих фрагмената мозаика, учвршћивање фрагмената делимично одвојених од малтера и поправка пукотина на мозаицима и зидовима. После прелиминарних истраживања започети су поступци учвршћивања, а употребљене су посебне ињекције материјала за фиксирање да би се обезбедило приањање одвојених мозаичких целина. Следила је поправка пукотина и, напослетку, допуна оштећених тесера. Интервенција је завршена уклањањем сувишног учвршћивача, сликарским ретушом малтера видљивог између тесера и финалним чишћењем 120,80 m^2 декорисане површине у капели Сант Исидоро.

I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco fra la tradizione bizantina e le novita' di Paolo Veneziano*

Enzo De Franceschi

UDC 738.5.033.046.3:75.01](450 Venezia)"13"

Il saggio propone una riflessione sull'ultima decorazione musiva medioevale della Basilica di San Marco a Venezia. I mosaici della cappella di Sant'Isidoro rivelano da un lato la persistenza di stilemi propri alla secolare tradizione orientale, medio-bizantina, comnena, non disgiunti da quelli derivanti dalla rinascenza paleologa, suggestiva componente, talora interpretata in modo problematico. Su questo substrato culturale, il laboratorio marciano cercò d'innestare, anche se con difficoltà, una ricerca figurativa incentrata sulle possibilità naturalistiche della rappresetazione, in concomitanza con la contemporanea pittura di Paolo Veneziano.

La cappella di Sant'Isidoro di Chio, nella basilica di San Marco a Venezia, promossa dal doge Andrea Dandolo (1343–1354), iniziò ad essere concepita come *martyrium* del milite chiense nel 1350 e fu completata il 10 luglio 1355 dal doge Giovanni Gradenigo (1355–1356).[1] Sulla metà settentrionale e meridionale della volta a botte e sulle pareti sottostanti, serrate tra le lunette con il *Cristo dominatore dell'universo* e la *Madre di Dio apportatrice di vittoria*, si estende una decorazione musiva che racconta gli episodi della *Passio* del santo, dell'*Inventio* e della sua *Translatio* a Venezia, avvenuta nel 1125, per opera del doge Domenico Michiel (1118–1130). La narrazione del martirio d'Isidoro sulla volta a botte, sul lato meridionale presso la lunetta orientale, inizia con la scena in cui *Isidoro e Amenio procedono da Alessandria verso Chio*; ad essa seguono gli ulteriori brani: *Isidoro e Amenio arrivano a Chio*, ove vengono a contatto con le male femmine; *Isidoro e Amenio ispirati dalla luce divina*; *Isidoro incontra il demonio*, che reclama le sue adepte; *Il battesimo delle meretrici da parte d'Isidoro*, decisivo successo del *miles christianus* sulle forze demoniache.

Il racconto prosegue sul registro inferiore dello stesso lato meridionale, con la scena che vede *Isidoro condotto davanti al prefetto Numeriano*, causa l'avvenuta conversione delle donne al cristianesimo; quindi, le fasi del martirio: *Isidoro costretto al supplizio del fuoco*; *Isidoro trascinato per mezzo di un cavallo*; infine la *Decollazione d'Isidoro*. Nel registro inferiore della parete settentrionale, vicino alla lunetta occidentale, v'è raffigurata la *Deposizione del corpo di sant'Isidoro nel sepolcro*.

La cronaca dell'*Inventio* e della *Translatio* delle sacre spoglie, è descritta sulla metà settentrionale della volta a botte e su parte della sottostante parete. Qui sono effigiati i seguenti episodi: *Il doge Domenico Michiel mentre arriva con la sua flotta a Chio*, per recuperare le reliquie del santo; *L'Inventio del corpo di sant'Isidoro*, in cui il chierico Cerbano è il protagonista sia della violazione del sepolcro, sia del trafugamento del corpo; *L'ordine del doge che il corpo di sant'Isidoro sia riportato a terra*, dopo il riprovevole gesto di Cerbano, che tuttavia non impedirà il trasporto della salma del martire nel cuore della Repubblica, come chiarisce la scena con *Il corpo di sant'Isidoro che viene imbarcato per il trasporto a Venezia*. La narrazione si conclude nel registro inferiore della parete settentrionale, accanto alla lunetta orientale, con *L'arrivo del corpo di sant'Isidoro a Venezia*.

Il ciclo musivo nell'aula del martire cristiano costituisce una cruciale testimonianza sullo stato della pittura veneziana a mosaico, intorno alla metà del XIV secolo.[2]

In questa sede vorrei attrarre l'attenzione sul carattere squisitamente sperimentale, di cui sembrano connotarsi determinate soluzioni rappresentative nei mosaici isidoriani: se si accostano taluni brani della decorazione a certi particolari con cui sono effigiati, per esempio, alcuni personaggi nei quasi coevi mosaici del battistero,[3] si evince il tentativo dei

---

* *Ringrazio il prof. Valentino Pace per il generoso scambio d'idee.*

[1] La data di conclusione dei lavori si evince dall'epigrafe alla base della lunetta orientale. In merito al testo dedicatorio e alle altre iscrizioni presenti nella cappella, v. M. Da Villa Urbani, *Le iscrizioni*, in: *San Marco, basilica patriarcale in Venezia. I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro* 2, Milano 1991, 193–196.

[2] La critica ha riservato al ciclo musivo di Sant'Isidoro solo fugaci menzioni e mai uno studio specifico. Al riguardo v. S. Bettini, *Mosaici antichi di S. Marco a Venezia*, Bergamo 1944, 27–28; F. Saxl, *La storia delle immagini*, Roma 1982, 66; T. Pignatti, *Origini della pittura veneziana*, Bergamo 1961, 39; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964, 78–80; M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, 142–143. Considerazioni più recenti in merito ai mosaici della cappella in: F. Flores d'Arcais, *Venezia*, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento* I, ed. M. Lucco, Milano 1992, 52; R. Polacco, *I mosaici. Stili ed epoche*, in: *Lo splendore di San Marco a Venezia*, ed. E. Vio, Rimini 2001, 221–222. Un primo approccio ad uno studio più sistematico del monumento in: E. De Franceschi, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia*, Arte Veneta 60 (2003) 6–29.

[3] La decorazione musiva del battistero fu patrocinata dal doge Andrea Dandolo e impegnò le maestranze tra il 1343 ed il 1354. Tenendo conto delle conoscenze cronologiche circa la decorazione della cappella di Sant'Isidoro è verificabile una concreta sovrapposizione temporale tra i mosaici isidoriani e quelli del battistero [cf. M. Villani, in: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (catalogo della mostra, Castel Sismondo, Rimini, Aug. 19 — Dec. 29, 2002), ed. F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Milano 2002, 188–189, cat. 42, 43, 44]. Particolarmente dibattuta è la questione relativa alla priorità nell'avvio dei lavori d'adornamento dei due monumenti, perlopiù fondata su riflessioni di carattere stilistico (cf. E. Vio, *Appunti sui mosaici e sull'architettura del battistero di San Marco in Venezia*, in: *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1–3 ottobre 1990*, ed. A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Ravenna 1992, 144; De Franceschi, *I mosaici*, 9–14,



Fig. 1. San Marco. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

magistri attivi in cappella di tradurre, non senza difficoltà, l'antica calligrafia artistica — fondata su un'educazione di matrice medio-bizantina, comnena, ma anche sull'aggiornamento paleologo — in modi di maggiore naturalismo.

Ciò si coglie bene, per esempio, se si confronta la figura di san Marco, nella lunetta orientale (fig. 1), con quella dello stesso santo, nella scena della *Crocifissione* in battistero: il primo, effigiato di tre quarti, col piede più interno sfalsato e avanzato rispetto a quello esterno, dà, seppur discretamente, l'illusione della tridimensionalità della figura, se paragonato al san Marco in battistero, in generale, maggiormente condizionato da un'impostanzione frontale.

Nel manto dell'evangelista in cappella, inoltre, l'artista ha privilegiato forme più sinuose, costruite in funzione della resa plastica del personaggio effigiato: il panneggio è costruito con una serrata giustapposizione di tessere più chiare e più scure — in successione cromatica tale da rendere il contrasto ombra-luce, per mezzo di zone di colore blu cupo e zone di colore blu più luminoso — così che l'osservatore prende atto, quasi 'tattilmente', della consistenza dell'abito, con vertice nella falda di manto che si dipana pesantemente dal braccio sinistro dell'evangelista.

Anche nel battistero, san Marco, dalle membra prigioniere tra le pieghe ritmate del manto, regge col braccio sinistro un simile lembo puntuto: ma rispetto al mosaico



Fig. 2. Il Pantokrator, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

nella cappella di Sant'Isidoro, il senso della volumetria, espresso mediante una serie regolare di linee spezzate, pare meno spiccato.

Il modo di ridare in maniera più naturalistica, il volume del paludamento nel san Marco isidoriano, che fa pure leva sulla contrapposizione lucido-opaco, ottenuta grazie alla diversa superficie materica delle tessere impiegate, permise, ai *magistri musivarii*, di sviluppare in egual modo le immagini canoniche della tradizione bizantina, vale a dire la *Nikopeia* ed il *Pantokrator*, raffigurate nelle due lunette dell'aula.

Il Redentore in cappella (figg. 2 et 4), dal volto congegnato secondo i dettami più distintivi della cultura neoellenistica bizantina metropolitana, come ben dimostra la testa del *Pantokrator* su un'icona conservata presso l'Ermitage di San Pietroburgo[4] (fig. 3), è abbigliato con un *himation* in cui le sigle calligrafiche paleologhe — si pensi al mosaico col Salvatore seduto sul pulvinare e Teodoro Metochite offerente, nel timpano del nartece, del monastero di San Salvatore a Chora di Costantinopoli (1315–1320) — si tramutano in tratti euritmicamente svolti come, ad esempio, nel bordo

24–25). Alcuni studiosi ipotizzano che la decorazione del battistero sia stata intrapresa quando il Dandolo era *Procuratore de supra* (cf. C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006, 38).

4 L'icona, proveniente dal monastero del Pantokrator sul monte Athos, è collocata cronologicamente attorno al 1363 (cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 375, fig. 526). Una bella immagine, seppur parziale, dell'icona è pubblicata pure in: A. Tradigo, *Icone e Santi d'Oriente*, Milano 2004, 224.



Fig. 3. Il Pantokrator, particolare, icona. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

sinistro del mantello e nella flessuosa onda, che mollemente s'adagia fra le gambe di Cristo.

Anche nella Vergine isidoriana — che ha in comune con l'arte del periodo comneno il generale impianto iconografico — la falda di *chiton* che avvolge il braccio sinistro della *Theotokos*, assume un andamento energicamente ondulato (fig. 5). Questo modo di raffigurare il bordo del mantello mariano, stilema bizantino tradizionale molto antico,[5] nel mosaico dell'aula perviene ad esiti più verosimili sul piano della percezione plastica, agevolata da efficaci passaggi chiaroscurali, che fanno apparire il lembo di manto della Madre di Dio quasi come una cavità solida e profonda e per antinomia, ulteriormente enfatizzata dall'evoluzione zigzagante, affilata, assunta dall'orlo poco più sotto.

L'indagine di una più corposa resa dei volumi, tentata dalla sperimentale bottega trecentesca marciana, potè essere verosimilmente incoraggiata anche dagli stimoli provenienti dalla coeva produzione pittorica veneziana, dominata dalla complessa sensibilità di *Paulus de Veneciis*, come si firma insieme ai figli Luca e Giovanni, nella *Pala feriale* di San Marco, conclusa il 22 aprile 1345.[6]

I mosaicisti conoscevano l'arte di maestro Paolo e certi dettagli ricordano puntualmente opere della produzione paolesca; per esempio, l'arbusto sullo sfondo della scena con l'*Inventio* del corpo santo, con l'efflorescenza mediana, seppur costruita con estro maggiormente esornativo, scaturente tutta da un unico punto del tronco, ricorda quella in uno degli alberi nella tavola con l'*Assunzione di santa Maria Maddalena*, del museo di Worcester (metà XIV secolo);[7] in alcuni armigeri, l'elmo decorato al centro con un motivo



Fig. 4. Il Pantokrator. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

vegetale stilizzato (fig. 6), è identico a quello indossato dal centurione nella *Crocifissione* della National Gallery di Washington (metà XIV secolo, fig. 7);[8] nella lunetta occidentale della cappella, tanto la posizione del braccio del *Precursore*, quanto il particolare dello scorcio relativo alle dita sforbiciate, incipiente gesto di benedizione alla greca, presente pure nel mondo paleologo del monastero di San Salvatore a Chora, richiamano gli stessi elementi coi quali è raffigurato il Battista nella tavola del Museo Civico Correr di Venezia.[9]

---

[5] Per esempio nella Vergine absidale di Lagoudera cf. E. Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, 127, fig. 73.

[6] La più recente monografia su Paolo Veneziano: F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

[7] Cf. Pallucchini, *La pittura*, fig. 83.

[8] Cf. Muraro, *Paolo*, fig. 93.

[9] La tavola, sciupatissima ma di notevole qualità (Muraro, *op. cit.*, fig. 33), sicuramente uscita dalla bottega di maestro Paolo, fu ritenuta dalla critica come il lato sinistro di una composizione con la Madonna in trono e santi. G. Mariacher propose di attribuire il dipinto a Paolo Veneziano [*Paolo Veneziano (?). S. Giovanni Battista*, Bollettino dei Musei Civici Veneziani II/3–4 (1957) 37]. R. Pallucchini (*La pittura veneziana*, 58), dubitativamente, fece il nome di maestro Francesco. A rifare il nome di Paolo Veneziano fu il Muraro (Muraro, *Paolo*, 42), che suggerì una datazione attorno al 1340, tra la lunetta Dandolo e la Madonna Crespi.



Fig. 5. Theotokos, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro



Fig. 6. Inventio del corpo di sant'Isidoro, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

Sul piano puramente stilistico, l'abito blu della meretrice che accoglie il santo nella scena dell'*Arrivo di sant'Isidoro sull'isola di Chio* (fig. 8), con le pieghe della veste gradualmente modellate come fasce solcate e buie, che si dirigono verso il basso, aprendosi lentamente a ventaglio, rammentano quelle sugli abiti delle tre sorelle nella tavola con la *Generosità di san Niccolò*, opera di maestro Paolo tra il 1340 ed il 1345 (fig. 9).[10]



Fig. 7. Paolo Veneziano, Crocifissione, particolare. Washington, National Gallery

Nella scena con la *Decollazione di sant'Isidoro*, la 'sfaccettata selce' che fa da sfondo all'episodio rimanda, negli esiti di consistenza tridimensionale cui perviene, alle protuberanze litiche nella quinta della *Resurrezione di Cristo e il Noli me tangere* del polittico di Santa Chiara, collocabile tra il polittico di Vicenza (1333) e la coperta della Pala d'oro (1345).[11] Diversamente, nella cupola col *Cristo in gloria tra le gerarchie angeliche*, in battistero, oppure nel brano col *Battesimo di Cristo*, nell'antibattistero le peculiarità geologiche del paesaggio sono rappresentate in modi più convenzionali.[12]

Ciò nonostante, il carattere sostanzialmente sperimentale di queste accelerazioni in senso naturalistico e plastico, indicanti un tangibile tentativo di rinnovamento artistico da parte dei mosaicisti isidoriani, si fa chiaro se si esaminano altri brani del ciclo, dagli esiti notevolmente più problematici.

---

[10] Il dipinto è conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, collezione Contini Bonacossi, cf. C. Guarnieri, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente* (catalogo della mostra, Castello Svevo, Bari, Dec. 7, 2006 – May 6, 2007), ed. M. Bacci, Milano 2006, 329–330, cat. VI.8.

[11] Per le problematiche attributive connesse al polittico di Santa Chiara v. C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta del primo Trecento*, Arte Cristiana 80 (1992) 81–96; per considerazioni sulla sistemazione cronologica dell'opera v. A. De Marchi, *Una tavola nella Narodna Galeria di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in: *Il gotico in Slovenia. La formazione dello spazio culturale tra le Alpi, la Pannonia e l'Adriatico*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ljubljana, 20/22 ottobre 1994), ed. J. Höfler, Ljubljana 1995, 243, n. 13.

[12] I mosaici citati, nonostante gli estesi rinnovamenti ottocenteschi, possono ritenersi originali, cf. Vio, *Appunti sui mosaici*, 141.



Fig. 8. Arrivo di sant'Isidoro sull'Isola di Chio, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro



Fig. 10. Sant'Isidoro incontra il demonio, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro



Fig. 9. Paolo Veneziano, Generosità di san Niccolò, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi

Si osservi, per esempio, la figura della donna piangente che alza la mano al cielo nella scena in cui *Isidoro incontra il demonio* (fig. 10): qui le antiche stilizzazioni del panneggio, circolari o addirittura ellittiche — comuni a tutta l'area provinciale bizantina fin dal XII secolo[13] e ancora attuate in talune figure del battistero, per segnare i punti di connessione tra i vari arti del corpo umano — alludono sì ad una più apprezzabile realtà tridimensionale, ma l'alone luminoso in corrispondenza della rotula della gamba la rivela quasi come un'estremità astrattamente sferica, esageratamente estesa.

Nella scena col *Trasporto del corpo di sant'Isidoro* (fig. 11) sulla nave il panneggio di Cerbano, che dovrebbe suggerire, in modo plausibile, l'avanzare del chierico, evidenzia le membra robuste delle gambe in maniera artificiosa, contornandole con energia e infittendo le pieghe nella forbice tra gli arti incedenti, recuperando in tal modo sigle che risalgono addirittura agli Apostoli nel mosaico dell'*Ascensione* (fine XII secolo, fig. 12).[14]

---

[13] Cf. C. Rizzardi, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia–Bisanzio–Ravenna in età medievale*, Ravenna 1985, 51; T. Velmans, *Affreschi e mosaici*, in: T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, 138, fig. 122.

[14] Cf. O. Demus, *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Chicago–London 1988, tav. 17.



Fig. 11. Trasporto del corpo di sant'Isidoro, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

Il ciborio nella scena col ritrovamento del corpo santo — sorprendentemente raffigurato non più incorrotto, secondo il più tipico attributo di santità, ma come cadavere in stato di decomposizione[15] — deve necessariamente presupporre, per tipologia e suggestioni tridimensionali la conoscenza di maestro Paolo;[16] è infatti un'architettura estranea all'arte bizantina, a differenza di quella utilizzata per il ciborio a cupola nel battesimo delle meretrici,[17] dove è interessante rilevare la maggior difficoltà dei suoi mosaicisti, rispetto al caposcuola veneziano, nel collegare le colonne al terreno.

Quest'imbarazzo — che nella scena del battesimo è dissimulato raffigurando capitelli e colonne dietro ai protagonisti ed al fonte battesimale — nasce, nel complesso, dalle incertezze nell'individuazione di un chiaro *ubi consistam* delle figure sul piano di posa; nella scena dell'*Arrivo di sant'Isidoro sull'isola di Chio*, oppure in quella in cui *Isidoro incontra il demonio*, la sensazione di maggior credibilità con la quale le figure paiono assicurate al suolo deriva dalla tipologia dell'abito, lungo sino ai piedi, con cui sono rappresentati i personaggi femminili.

In altri episodi la mera applicazione di una grammatica illustrativa arcaica, come nei mosaici con *san Pietro davanti ad Erode*, nella parete nord della cappella di San Pietro in basilica (prima metà del XII secolo),[18] portava i mosaicisti isidoriani a costruire delle scene in cui lievitanti interpreti finivano per essere ambientati in uno spazio astrattamente concepito, come nell'episodio con *Il doge Domenico Michiel ordina che il corpo di sant'Isidoro sia riposto a terra* dove, nel gruppo di destra, sono addirittura rappresentate quattro



Fig. 12. Mosaico della cupola dell'Ascensione, particolare. Venezia, basilica di San Marco

gambe per tre personaggi, oppure in quello con *Isidoro ed il supplizio del fuoco*

E' evidente come il peso di un'educazione artistica memore d'antiche pratiche figurative condizionasse, ancora a metà Trecento, il *modus operandi* dei mosaicisti, fino a comprometterne, nonostante l'inclusione di manifesti saggi tridimensionali, la capacità di organizzare spazialmente il rapporto tra le figure e la quinta architettonica o il piano d'appoggio.

Ciò, ad ogni modo, non precludeva l'assimilazione di spunti plastici e naturalistici dall'arte di maestro Paolo, seppur limitata ad un'antologia di dettagli.

Nel brano in cui Isidoro e Amenio sono ispirati dalla luce divina, per esempio, la sovrapposizione esplicita tra i due volti, per cui il nimbo del primo taglia la testa scorciata di tre quarti del secondo, è un tema illusivo latamente giottesco che riecheggia il dettaglio del centurione e dell'armigero alle sue spalle, nella *Crocifissione* di Washington di Paolo.

Nella scena in cui è raffigurato *Il corpo di sant'Isidoro che arriva a Venezia* (fig. 13), la sovrapposizione del volto

[15] L'idea di raffigurare il passaggio dal corpo ridotto all'immobilità, come nell'episodio della *Deposizione del corpo di sant'Isidoro nel sepolcro*, a quello progressivamente annientato dalle leggi ineluttabili della natura, come appunto nella scena con *L'Inventio del corpo di sant'Isidoro*, oppure in quella con *L'arrivo del corpo di sant'Isidoro a Venezia*, potrebbe, eventualmente, collegarsi alla tematica del corpo *en transi*, ossia in decomposizone, che si afferma col gotico internazionale, dalla Francia, nei contesti funerari.

[16] Se ne confronti la stessa costruzione nella quarta cupola dell'atrio con Storie di Giuseppe, della seconda metà del XIII secolo, cf. Demus, *The Mosaic Decoration*, tav. 54a.

[17] Una sintetica ma efficace rassegna tipologica delle principali architetture impiegate dalle arti pittoriche bizantine per la rappresentazione dei cibori si trova in: A. Džurova, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniati e la loro diffusione*, Milano 2001, 74, fig. 72.

[18] Cf. Polacco, *I mosaici*, 196.



Fig. 13. Arrivo del corpo di sant'Isidoro, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro



Fig. 14. "Antico dei Giorni", particolare. Venezia, basilica di San Marco, volta dell'antibattistero

del doge a quello di un accolito appare ridondante, poiché quest'ultimo, che accompagna il duca e quindi dovrebbe scendere dopo di lui dalla passerella, è posto dietro la prua della nave poco realisticamente; malgrado ciò è notevole che il corno ducale del doge Michiel, scorciato di tre quarti e in primo piano, finisca per mascherare una parte importante, tutto l'occhio sinistro, del viso dell'accompagnatore.

Nonostante la varietà di scorci dei volti, di profilo e di tre quarti, e l'importanza delle ombre che accompagnano i profili, la loro distribuzione appare indifferenziata, non modula i volumi come in Paolo Veneziano.

E' come se gli artisti di sant'Isidoro, pur cercando d'articolare in modo proporzionato le parti dei corpi umani e degli oggetti secondo scorci consistenti, continuassero a privilegiare il valore timbrico locale del colore, come nei più antichi mosaici marciani, così che la forma si manifesti nei suoi valori di campitura bidimensionale.

Nella resa dei volti una sigla ricorrente è l'inarcamento dei sopraccigli, fortemente adombrati, che conferisce un singolare atteggiamento corrucciato con cui è raffigurato il Salvatore nella lunetta orientale, ma anche Isidoro in alcune scene della *Passio*; la medesima espressione si ritrovava già nell' "Antico dei Giorni" (fig. 14), come detta la visione del profeta Daniele, sulla volta dell'antibattistero, forse modello per il *Pantokrator* della cappella.[19]

Una formulazione simile, introvabile nelle opere di maestro Paolo, quanto nei più antichi mosaici in basilica, trova delle affinità davvero stringenti con alcuni profeti affrescati nella Kraljeva crkva di Studenica (1318–1319),[20] monumento in cui gli stilemi canonici della rinascenza paleologa sono elaborati in forme proprie ed originali.

Rimanendo in ambito balcanico, la raffigurazione del martire chiense, rigidamente imbalsamato (fig. 15), secondo una formula comune di retaggio bizantino, registrabile già nelle composizioni duecentesche con il *Trasporto di Cristo nella tomba*,[21] si può confrontare con l'affresco con *Il compianto sul Cristo morto*, nella chiesa di St. Nikita di Čučer presso Skopje (circa 1320).[22]

Da quanto s'è osservato si può affermare il carattere di cruciale testimonianza del ciclo musivo di Sant'Isidoro, per la sua declinazione sperimentale, rispetto alle consuetudini disegnative, più sostanzialmente bizantine, di una tradizione musiva marciana di cui costituisce l'estrema manifestazione.

I *magistri* attivi nell'aula del martire, ancorché vincolati ad un'educazione artistica d'antica tradizione, iniziarono a metterla radicalmente in discussione, innestandovi annotazioni realistiche nella raffigurazione delle vesti, oppure accenni tridimensionali in alcuni dettagli delle quinte architettoniche e paesaggistiche.

In particolare, nelle figure del ciclo, il dualismo corpo-vestito, cominciò ad essere proposto mediante l'adozione di una sintassi fondata sulla modellazione progressiva delle forme, rendendo così più credibili le possibilità plastiche dell'immagine.

Lo sforzo dei *magistri musivarii*, impegnati nel tentativo di sondare nuove vie rappresentative, in dialogo con la pittura veneziana coeva, farebbe ipotizzare, rispetto allo stesso cantiere del battistero marciano, che emerga una ge-

---

[19] Cf. *La basilica di San Marco. Arte e Simbologia*, ed. B. Bertoli, Venezia 1999², fig. 15.

[20] Cf. B. Todić, *Serbian medieval painting. The age of King Milutin*, Belgrade 1999, 92, 93, figg. 36 e 37.

[21] Si confronti il *Trasporto alla tomba* appartenente al Crocifisso nr. 434, conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, e collocabile cronologicamente nell'ambito del XIII secolo. In merito cf. M. Boskovits, *The origins of florentine painting, 1100–1270*, Florence 1993, 374–391, e, per la tradizione, cf. E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Roma 1985³, 300.

[22] Cf. Todić, *op. cit.*, 137, fig. 75.



Fig. 15. Deposizione del corpo di sant'Isidoro nel sepolcro, particolare. Venezia, basilica di San Marco, cappella di Sant'Isidoro

nerazione più giovane nel solco di una continuità anche di mestiere e di tecnica garantita da tradizioni familiari, come quella degli Zaparino, di cui noto esponente fu Dardi che, in un documento datato 5 marzo 1347 insieme ad Andriolo Diandolo, è espressamente qualificato come *magister musaici* della basilica di San Marco.[23]

In definitiva, i mosaici della cappella di Sant'Isidoro ci mostrano da un lato, l'estremo approdo di una tradizione secolare, dall'altro, l'inquietudine di una tensione figurativa nuova, più mimetica e plastica, quasi presagio per la successiva virata occidentale nella decorazione musiva della basilica.

[23] Gli Zaparino erano già noti nel testamento di Angelo Tedaldo del 30 dicembre 1324, cf. R. Fulin, *Ultimi studi nell'Archivio Notarile di Venezia: cinque testamenti di pittori ignoti del sec. XIV*, Archivio Veneto 12 (1876) 136. Noto esponente della famiglia fu Dardi che in un documento datato 5 marzo 1347, insieme ad Andriolo Diandolo, è espressamente qualificato *magister misaici* della basilica di San Marco (cf. Venezia, Archivio di Stato, Procuratori di San Marco de citra, 230; Venezia, Archivio di Stato, Procuratori di San Marco misti, 127); v., inoltre, W. Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia 2003, 566–567).

Мозаици капеле Сант Исидоро у базилици Сан Марко — између византијске традиције и новина Паола Венецијана

Енцо де Франчески

У раду су најпре препознате и описане све сцене мозаика у капели Сант Исидоро. Циклус патрона, чије су мошти пренете са Хиоса у Венецију 1125. године, означен је као кључно сведочанство о стању у венецијанском сликарству мозаика средине XIV века. У анализи иконографије и стила аутор се ослања на поређења с готово истовременом мозаичком декорацијом баптистерија базилике Сан Марко. Он прати израз мајстора који су радили у капели хиоског светитеља као комбинацију *сшаре умешничке калиграфије* — како назива традиционалну струју венецијанског мозаичког сликарства, утемељену на византијским предлошцима из епохе Комнина — и савремених струја у византијском сликарству доба Палеолога, као и венецијанском сликарству тречента, које је обележено делом мајстора Паола Венецијана. Истакнуте су многобројне аналогије између стила декорације капеле Сант Исидоро и значајних савремених и старијих споменика византијског културног круга, међу којима су и Краљева црква у Студеници и црква Светог Никите код Скопља. Аутор закључује како су мајстори који су радили на мозаичкој декорацији ове капеле у базилици Сан Марко у Венецији, иако дубоко везани за поуке традиционалног византијског и венецијанског сликарског израза XII века, показали и тежњу ка реалистичнијем, пластичнијем представљању. То се нарочито показује у појединостима одеће и позадине, с понекад наглашеном тродимензионалношћу, што најављује наредну генерацију сликара мозаичара, ону која је радила на украшавању главне венецијанске цркве.

Сликани програм купола и поткуполних простора у цркви манастира Ресаве

Јадранка Проловић

UDC 75.052.033.046.3:726.012.8](497.11)

У тексту се расправља о иконографском програму купола цркве манастира Ресаве, а нарочито о представи Пантократора и Небеске литургије у централној куполи, као и о попрсјима која су могла бити насликана у теменима угаоних купола. Посебна пажња посвећена је ликовима пророка, који су, као посредници између неба и земље, добили симболично место у тамбуру централне куполе. Разматране су и фреске у поткуполним просторима, а при томе су издвојене представе јеванђелиста на пандантифима и нерукотворених слика Христових између њих.

Купола се, по византијским тумачењима црквене грађевине, сматра симболом неба, што су узимали у обзир и византијски сликари приликом осликавања храма. При томе је калота куполе означена као небески свод или небо над небесима, на којем се налази дом Христов.[1] Те символике придржавали су се и сликари цркве манастира Ресаве, па је, сходно томе, купола украшена небеским темама и представама оних личности које с небом стоје у непосредном додиру.

Калота централне куполе

Представе у калотама свих купола у цркви манастира Ресаве сасвим су уништене. Програмска анализа фресака у тамбурима, међутим, уз упоредну анализу представа у црквама с потпуно очуваним куполним програмима, дозвољава реконструкцију првобитног живописа. Тако је у прстену око темена централне куполе у Ресави фрагментарно очувана представа Небеске литургије, а испод ње се налазе ликови пророка (црт. 1). Ту је, дакле, реч о типичном програму касновизантијске куполе, у чијем се темену налази слика Пантократора. Врло сличан пример може се видети у цркви манастира Раванице, задужбини кнеза Лазара, која је по много чему била узор за сликани програм Ресаве. На основу тога може се закључити да је и у калоти централне куполе Ресаве био насликан *Христос Пантократор*. Ту претпоставку потврђује и извештај Феликса Каница, који је у XIX веку у калоти централне куполе видео монументалну представу Христа Пантократора.[2] Ипак, по свему судећи, заувек ће остати тајна како је Пантократор тачно изгледао и да ли је уз тај лик постојао неки натпис, што би за објашњење ове слике било од великог значаја.

Визија Христа, Цара славе, Пантократора и Космократора, чије две природе славе анђели, пророци, а понекад и апокалиптична бића, била је представљана на иконама и у апсидама цркава још у ранохришћанској уметности.[3] Представа у цркви Панагија Дросојани на Наксосу (друга половина VII века) указује на то да је Пантократоров лик тада био сликан и у темену купола.[4] Представа Христа Пантократора у темену куполе усталила се пак у програмима византијских цркава тек после иконоклазма и убрзо је постала најраспрострањенији облик украшавања калоте, на шта указују примери из средњовизантијског периода и нарочито из касновизантијског. На ту иконографију куполе као слике космоса утицали су свакако цариградски теолози, који су још пре владавине Василија I (867–886) и Лава VI Мудрог (886–912) указивали на Христа, Бога и човека, као на творца и владара васељене.[5] У време Палеолога то је постао најраспрострањенији

[1] О куполи као символу неба: Г. А. Прокопиу, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Атина 1981, 110 sqq., 215–217; E. Baldwin Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton 1950, passim; L. Hautecoeur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954, passim; K. E. McVey, *The Domed Church as Microcosm. Literary Roots an Architectural Symbol*, DOP 37 (1983) 91 sqq. (о символици црквеног простора на примеру сиријске химне у славу катедрале у Едеси).

[2] Cf. F. Kanitz, *Serbien. Historisch-ethnographische Reisestudien aus dem Jahre 1859–1868*, Leipzig 1868, 26.

[3] Примере доносе, између осталих: Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 42–51; S. Kaspersen, *Majestas Domini — Regnum et Sacerdotium. Zu Entstehung und Leben des Motivs bis zum Investiturstreit*, Hafnia 8 (1981) 83–146; W. Weber, *Symbolik in der abendländischen und byzantinischen Kunst. I: Von Sinn und Gestalt der Aureole*, Basel 1981, 220 sqq.; K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, 41 sq. (B. 16), Pl. XVIII, LXII–LXIII; L. Bréhier, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, Arta şi Archeologia 4 (1930) 1–12 (аутор назива ову сцену апокалиптичном визијом).

[4] Cf. Н. Гиолес, *Ο Βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αι.–1204)*, Атина 1990, 31 sqq., 228; M. Chatzidakis et al., *Naxos*, Athens 1989, 19, Fig. 4.

[5] Писани извори указују на то да је сликање Христа Пантократора у куполама цариградских цркава већ у IX веку било веома распрострањено. Из познате проповеди патријарха Фотија (*Десета хомилија*) изговорене приликом освећења цркве Богородице од Фара (864), саграђене у близини Хризотриклиноса царске палате, вероватно по налогу цара Михаила III (842–867), сазнаје се да се у куполи те цркве налазила мозаичка представа Христа Пантократора [cf. R. J. H. Jenkins, C. A. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, DOP 9–10 (1956) 125–140; *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, ed. C. Mango, Cambridge, Mass., 1958, 185 sqq.; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 186]. Сличан куполни програм имала је вероватно и тaкозвана Нова црква (*Νέα ἐκκλησία*), такође у царској палати; та црква је, у присуству цара Василија I (867–886), освећена 880. године. Из 28. и 34. проповеди цара Лава VI сазнаје се да се представа Пантократора налазила и у куполи цркве цариградског манастира Каулеас (из основе рестаурирана под патријархом Антонијем II Каулеасом, 893–901), као



Цртеж 1а. Централна купола, источна и јужна страна; горњи регистар: фрагменти Небеске литургије; тамбур, горњи ред: пророци Илија, Јелисеј, Језекиљ, Авакум, Јеремија и Захарија (млади); доњи ред: пророци Софонија, Авдија, Агеј, Наум, Гедеон и Осија (цртеж Б. Живковића)

вид украшавања купола, а при томе је представа Христа објашњавана на различите начине.[6] Под додатним утицајем цариградских теолога у то време попрсје Пантократора окруживано је разноврсним видовима небеских бића. Сложена визија Христа у слави проширена је у касновизантијском периоду представом Небеске литургије, што је пружало додатно објашњење Пантократорове слике. Он је тако био представљан и као Велики свештеник који обавља Небеску литургију. На тај начин сликари су се ослањали на *Посланицу Јеврејима*, у којој апостол Павле, на основу Пс 110, 4, говори о Христу као о великом и вечном поглавару свештеничком по реду Мелхиседековом (Јев 6, 20), оном „који је прошао небеса" (Јев 4, 14) и „који сједе с десне стране пријестола величине на небесима" (Јев 8, 1).[7] Према тумачењу светих отаца, свештеничка улога Христова има сотириолошко значење јер је Христос, жртвујући себе, очистио грехе света и постао свештеник.[8] Ту идеју разрадили су потом у својим списима црквени оци, међу којима су најзначајнији Атанасије Александријски, Јован Хризостом, Кирил Александријски, Григорије Ниски, Кирил Јерусалимски и Епифаније Кипарски.[9] Такво објашњење требало би тражити и за фреску Пантократора у куполи ресавске цркве. На то указује и чињеница да је уз њега представљена Небеска литургија, а нешто ниже и велики свештеници *Старог завета* — Самуило, Мојсије, Арон и Захарија, који се могу тумачити као префигурације Христа свештеника.[10]

и престоничког храма Стилијана Зауцеса (886–893). У IX или крајем X века (986–994) лик Пантократоров насликан је у куполи цркве Свете Софије у Цариграду (обновљен 1354). За те и друге цариградске цркве cf. Mango, *Art of the Byzantine Empire*, 194, 202 sqq.; C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962, 29–35, 87–91, Fig. 1–3, 23–27, 111 sqq.; K. Wessel, *Bildprogramm*, in: *RbK* = *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* I, Stuttgart 1966, 668–671; E. Giordani, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*, JÖBG 1 (1951), 103 sqq.; Гиолес, *Βυζαντινός τρουλλος*, 32 sqq., 32, 55 sq., 62, 228 sqq.; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 253.

6 Cf. Т. Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Атина 2001, 61–79.

7 Е. М. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље 17/1-2 (1973) 17–42; idem, *Архијереј по реду Мелхиседекову* III, Богословље 18/1-2 (1974) 17–46.

8 J. Поповић, *Догматика Православне цркве* II, Београд 1980, 437–445; Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, 46.

9 Поповић, *Догматика Православне цркве* II, 416–432.

10 Представе старозаветних свештеника налазе се у куполи цркве у Ариљу. Ту се појављује прелазно решење ка каснијим куполним представама Небеске литургије и Христа свештеника. Cf. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 37 sqq.; Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 121–150; Lj. D. Popović, *The Old Testament High Priests in Arilje. Their Representation, Related Images, and Theological Significance*, in: *Scholar, Patriot, Mentor. Historical Essays in Honor of Dimitrije Djordjević*, ed. R. B. Spence, L. L. Nelson, New York 1992, 77–99; Lj. Popović, *The Prophets in the Drum and Soffits of the Arilje Katholikon. A Study of Figure Identifities and Interpretation of Their Texts*, in: *Свети Ахилије у Ариљу. Историја и уметност*, Зборник радова са научног скупа, 25–28. 5. 1996, Београд 2002, 121.



Цртеж 16. Централна купола, западна и северна страна; горњи регистар: фрагменти Небеске литургије; тамбур, горњи ред: пророци Јона, Јоил, Малахија, Данило, Исаија и Јован Претеча; доњи ред: пророци Амос, Самуило, Захарија (стари), Арон, Мојсије и Михеј (цртеж Б. Живковића)

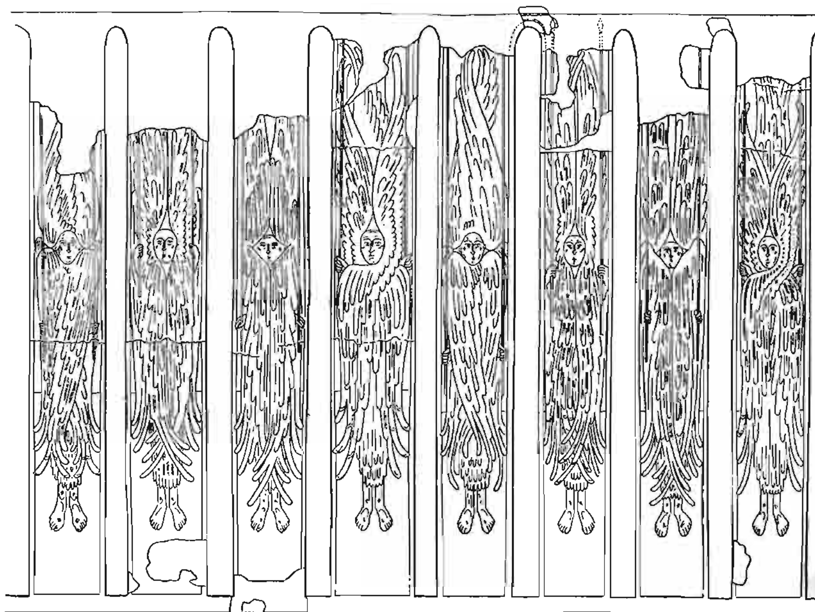
Калоте угаоних купола

Од представа у калотама секундарних купола очуван је само фрагмент у југозападној куполи (црт. 4).[11] Зуб времена неповратно је однео све остале представе, тако да се данас може само нагађати шта је у њима било насликано.

Познато је да су у секундарним куполама византијских цркава најчешће били сликани медаљони с попрсјима различитих видова Христа, као и они с попрсјима Богородице и арханђела. Ако се суди према примеру из Раванице, која има сличан програм тамбура секундарних купола као Ресава, онда су и у Ресави у теменима тих купола морали бити приказани Христос Емануил, Старац дана, Богородица и арханђео Михаило.[12] На то би могао да укаже и поменути фрагмент у југозападној куполи. На њему се може разазнати део осмокраке звезде која је била уписана у круг, а коју граде два унакрсно постављена квадрата. Несумњиво је да је ту насликан сегмент неба, што говори да се лик — вероватно биста — који је у њему био приказан налазио у небеској сфери. То потврђују и анђели представљени у тамбуру. Симболично посматрано, квадрат је слика света као животног простора људи. Он подсећа на четири стране света и на четири ветра која с њих дувају, на четири рајске реке, четири небеске животиње, четири анђеоска лица пред Богом, четири коња различитих боја и четири јеванђеља. Два укрштена квадрата граде симболичну осмокраку звезду која посредује између земље (квадрата) и неба (круга) и обухвата обоје. Двоструки квадрат означава и савршеност космоса у облику осмог неба изнад планета, као и осми дан, на који је седмодневно стварање света било довршено. Осмокрака звезда одговара и осмокраком монограму Христовом, као и осмокраком сунчевом крсту. Зато је у таквој представи васељене често приказиван њен творац — Господ. Према томе, он је морао бити насликан у темену југозападне куполе ресавске цркве. Ту се могао налазити Старац дана, који је најчешће и био тако представљан. Паралелу за то пружа његова представа у Раваници, такође у југозападној куполи. Пошто је у прстену око темена северозападне куполе исписана химна која слави Богородицу, могло би се очекивати и да је она била представљена у темену те куполе. Таквом закључку противила би се, међутим, чињеница да је Богородичин циклус насликан у ђаконикону, па је, на основу тога, Богородичин лик могао бити и у југоисточној куполи, оној истој у којој се налази у Раваници. Могуће је да је биста Христа Емануила у Ресави била насликана у североисточној куполи, исто као у Раваници. Место на којем су се налазили ликови арханђела било би одређено, према томе, у зависности од Богородичине представе; у Раваници су они живописани у северозападној куполи.

[11] Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, II.

[12] За представе у теменима секундарних купола Раванице cf. Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 8 sqq.; М. Беловић, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд 1999, 12–15, 92 sqq.



Цртеж 2. Североисточна купола, тамбур: херувими и серафими (цртеж Б. Живковића)

Сличне представе биле су уобичајене за темена угаоних купола цркава из касновизантијског периода. О томе сведоче секундарне куполе цркве Светих апостола у Солуну. Чини се могућим да је такав програм угаоних купола настао у Цариграду. Нажалост, многи цариградски примери из тог времена неповратно су уништени, тако да данас о томе може сведочити једино пример из параклиса цркве некадашњег манастира Хоре, где је приказана Богородица окружена анђелима. Као пример програмског решења које је настало у Цариграду може се прихватити још и поменута црква Светих апостола у Солуну, коју су, по свему судећи, осликали цариградски мајстори. У цркви Светих апостола у централној куполи приказан је Пантократор. Око њега су исписани стихови Пс 101 (102) 20–22, који га славе као Великог судију на Страшном суду. Текстови пророка указују, при том, на његову улогу спаситеља. У југозападној и северозападној куполи те цркве насликана је комбинација визија пророка Језекиља, Данила и Исаије. У југозападној куполи представљен је Христос Логос, окружен, сходно визији пророка Језекиља, тетраморфима, шестокрилим серафимима и ватреним колима. У северозападној куполи насликан је Старац дана, који је окружен истим небеским бићима. Најзад, у североисточној куполи приказана је Богородица са Христом, коју прате анђели, док је представа у југозападној куполи оштећена.[13] Примери из угаоних купола Светих апостола у Солуну и Раванице ипак нису једина решења која се појављују у петокуполним црквама. У Старом Нагоричину (1316–1318) и Грачаници (око 1320) у бочним куполама представљени су јеванђелисти.[14] У Нерезима (1164) и Богородици Љевишкој у Призрену (око 1310–1313) у калотама угаоних купола налазе се представе Христа, које га, као симбол вечности, приказују у различитим старосним добима.[15] У цркви Богородице Одигитрије (Афендико, после 1312/1313) у Мистри у секундарним куполама насликани су портрети пророка и патријараха *Старог завета*, а иста иконографија понавља се и у Пантанаси (око 1430).[16] У цркви Космосотире у Вири (око 1200) у обе источне куполе, изнад протезиса и ђаконикона, приказани су ликови анђела, а у западном пару купола насликани су Христос и Богородица.[17]

Небеска литургија

Очувани фрагменти фресака у прстену око темена централне куполе говоре да је у Ресави на том месту била приказана *Небеска литургија*, и то Велики вход као део литургије који су, попут причешћа, верници могли видети (црт. 1). Представа је била допуњена ликовима различитих анђела који су насликани у тамбурима секундарних купола, а који су и данас очувани (црт. 2–5). То потврђују литургијске песме исписане уз небеска бића. Тако су они приказани као активни учесници литургије, попут народа који прати земаљску литургију. Од представе литургије у прстену централне куполе очувани су још само доњи делови ликова анђела ђакона који су се налазили између северног и јужног прозора куполе. Јасно се разазнаје само то да су били различито одевени и да неки од њих носе одећу ђакона. Сви су се кретали у правцу истока, где је вероватно била приказана часна трпеза, која је на том месту насликана у представи Небеске литургије у Раваници, али и на другим познатим примерима те сцене.[18] Непознато је како је изгледао тај део слике. У Раваници се изнад часне трпезе уздиже балдахин, а око трпезе се налазе четири анђела (два са сваке стране) и Христос као свештеник у средини. У сваком случају, вероватно је да је у Ресави, као и у Раваници, али и на многим другим представама ове сцене, ту био приказан Велики вход, при којем се свети дарови приносе на часну трпезу.

Представу Небеске литургије уметници византијског круга уобличили су према примеру земаљске литургије. При том су се руководили текстовима теолога, који су већ од ранохришћанског времена указивали на сличност између небеске и земаљске литургије. По њима је земаљска литургија само слика прототипа — Небеске литургије.[19] Први познати примери приказивања небеске литургије потичу из XI века и показују да је у том периоду интересовање за сликање литургијских тема нарочито порасло. На то указује познати литургијски свитак из Јерусалима (Σταυροῦ 109), на којем су приказани анђели с

---

[13] О куполама цркве Светих апостола у Солуну cf. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 40–47, 101–107.

[14] Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 73–74, 78; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 83–84, 87–90, 93–94, 105, 108–109; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, II.

[15] I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 40–43, Fig. XXI–XXVI, XXIX; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Приштина–Београд 2007³, 49–50; Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991, 12–15.

[16] M. Chatzidakis, *Mistra. Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Athen 1987, 59, 102, сл. 35.

[17] Представа у централној куполи цркве Космосотире у Вири је уништена, cf. S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München 1985, 203 sqq.

[18] Cf. Живковић, *Раваница*, 8 sq.; Беловић, *Раваница*, 83 sq.; В. J. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, in: *Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 66–67.

[19] Још је Теодор из Мопсуестије (392–428) објаснио улогу анђела у Небеској литургији, cf. *Les homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste. Reproduction phototypique du ms. Mingana Syr. 561 (Selly Oak Colleges' Library, Birmingham)*, ed. R. Tonneau, R. Devreesse, Città del Vaticano 1949, 497 et passim; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 68, нап. 60. Хијерархију анђела објаснио је Псеудо-Дионисије Ареопагит, док су цариградски патријарх Герман I (715–730) и Никола из Андиде (средина XI века) разјаснили однос небеске и земаљске литургије, cf. PG 140, 440–442; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966, 172, 205 sq.; Бабић, *Краљева црква*, 68.

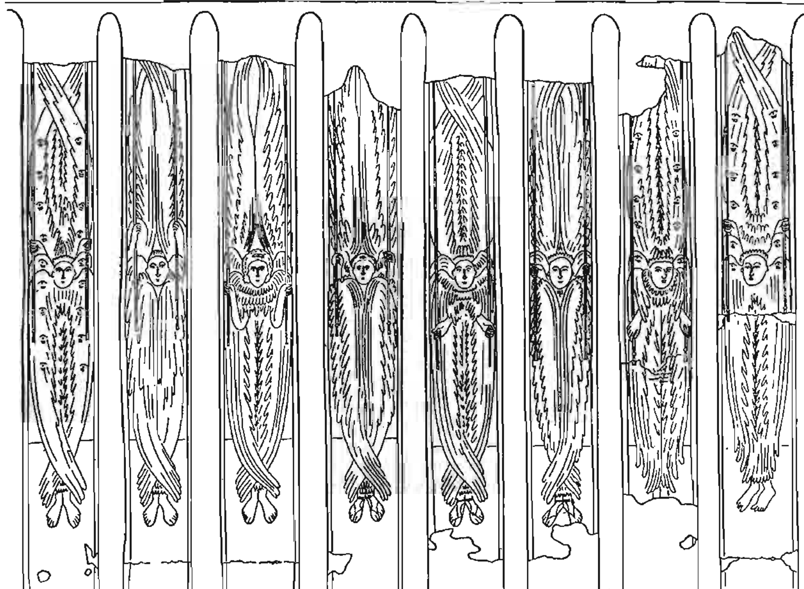
кадионицама и светим даровима на глави, као и Христос свештеник међу њима.[20] По свему судећи, тек у време Палеолога отпочело се с приказивањем Небеске литургије у куполама цркава, а први очувани пример налази се у Краљевој цркви у Студеници (1314).[21] Иако је купола увек посматрана као симболична слика неба, тек од тада у њој почињу да се живопишу небеска догађања. На очуваним примерима може се приметити да су током времена те представе обогаћиване новим детаљима и да су тако добијале нова значења. На некима од њих, а посебно на онима у задужбинама краља Милутина, приметна су и прелазна решења. Чини се да је тек од средине XIV века иза часне трпезе почео да се слика Христос свештеник.[22] Појава Христа свештеника у Раваници нарочито би могла да указује на то да је Христос у овој улози био насликан и у Ресави.

* * *

Представа Небеске литургије у централној куполи допуњена је, као што је поменуто, сликама *анђела* између уских прозора на тамбурима угаоних купола (црт. 2–5).[23] Њихове представе релативно су добро очуване и показују да се ту налазе различити видови небеских сила које, славећи Бога, учествују у литургији. Поређењем фресака у тамбурима угаоних купола са онима у Раваници долази се до закључка да између њих постоји велика сличност и да је Раваница и у том погледу била узор приликом осликавања Ресаве.

У североисточној и југоисточној куполи (црт. 2–3), које се уздижу изнад протезиса и ђаконикона, насликани су искључиво херувими и серафими. Испод њих се у југоисточној куполи налазе још три представе многооких бића (*полиамата*). Сви они насликани су према опису пророка Језекиља: то су четворокрила и шестокрила бића, испод чијих се доњих крила виде ноге које наликују на ноге телета [„И ноге им бијаху праве, а у стопалу бијаху им ноге као у телета" (Јез 1, 7)]; руке, које се помаљају испод горњих крила, налик су на људске [„И руке им бијаху човјечије под крилима над четири стране" (Јез 1, 8)]. Они у рукама држе лабаруме, од којих се данас разазнају још само дршке. Највиши делови тих представа су, нажалост, уништени, тако да није познато да ли су ове ликове пратили натписи с *Херувимском химном*, као што су они уз приказе у западном пару купола, а који допуњују ову свеобухватну слику анђела.

Западне куполе међусобно су слично конципиране и разликују се од источних (црт. 4–5). На четири стране оба тамбура приказана су антропоморфна небеска бића. Њихове представе на истоку, западу, северу и југу наглашавају четири стране света и подсећају на *Откривење Јованово*: „И потом видјех четири анђела гдје стоје на четири угла земље, и држе четири вјетра земаљска, да не душе вјетар на земљу, ни на море, нити на икакво дрво" (Отк 7, 1). Између тих арханђела налазе се још четири херувима и серафима. Изнад свих њих стоје још по два преплетена ватрена кола, која одговарају опису пророка Језекиља: „Обличјем и направом бијаху точкови" (Јез 1, 16); „И на очи бијаху сва четири точка једнака" (Јез 10, 10); „… и обличјем и направом бијаху као да је један точак у другом" (Јез 1, 16). Сви арханђели представљени су у различитој одећи. Само је онај на источној страни југозападне куполе одевен у пун царски орнат. Орнаментисану одећу и лорос као царски симбол имају и арханђели представљени на западној страни те куполе, као и они на



Цртеж 3. Југоисточна купола, тамбур: херувими и серафими (цртеж Б. Живковића)

северној и јужној страни тамбура северозападне куполе, док су остали одевени у хитоне и химатионе. Сви држе у рукама царске инсигније — куглу и скиптар. Изнад небеских бића у обе куполе исписан је *Трисагион*, који су певали серафими када их је пророк Исаија видео на небу, уз Бога: **с(ве)ть с(ве)ть с(ве)ть г[оспод]ь саваоѳ испльн н(е)бо и ѕемлıа славь кго** [„Свет, свет, свет је Господ над војскама; пуна је сва земља славе његове" (Ис 6, 3)]. Та похвална песма у славу Свете Тројице уједно је и најстарија хришћанска химна, која је као неизоставна ушла и у литургију. Помиње се после Малог входа, у Молитви *Трисвете песме*, а потом је народ и пева, док је свештеник и ђакон тихо изговарају, чинећи заједно три поклона пред светим престолом. Народ је пева и у оквиру Канона евхаристије, после молитве којом почиње узношење.[24] У прстену око темена северозападне куполе исписан је и по-

---

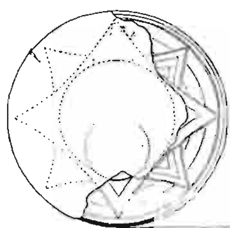
[20] A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 174, 177–182, Fig. 10.

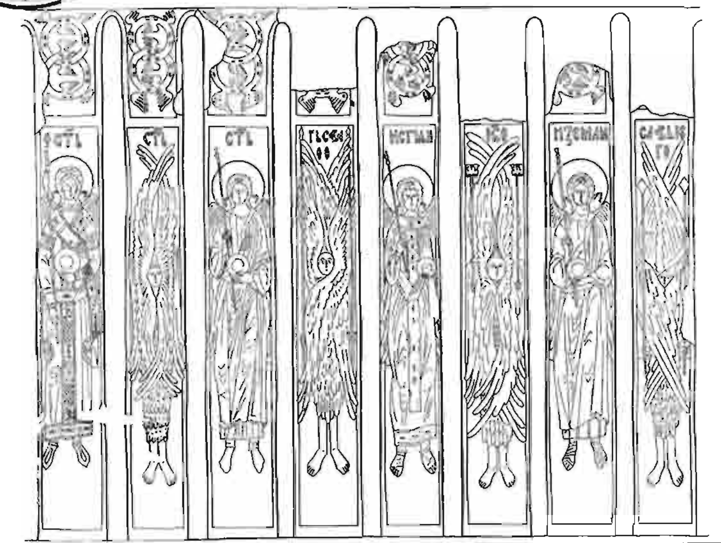
[21] Бабић, *Краљева црква*, 66–69. За представе Небеске литургије у куполама византијских цркава cf. Т. Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи. Прилог проучавању*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 381–415; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 135–165.

[22] О представама Христа свештеника cf. Ђурић, *Равanички живопис и литургија*, 53–67. Тема Христа као свештеника позната је у византијском сликарству већ од XI века. Сачувани примери указују, међутим, на то да је Христос као свештеник, у пуној свештеничкој одећи, нарочито радо приказиван тек од XIV столећа. Први познати примери јесу сцене Причешћа апостола у црквама Светог Никите код Скопља и Светог Николе Орфаноса у Солуну, cf. А. Ксингопулос, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Атина 1964, 15, сл. 72–74; А. Цитуриду, *Η Εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Солун 1978, 38–40; K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malerei*, Weimar 2001, 176/Abb. 4, 183/Abb. 14; П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, Т. CXII sq.

[23] О анђелима и њиховој представи у византијској уметности cf. D. I. Pallas, *Himmelsmächte*, in: *RbK* III, Stuttgart 1978, 20–93; O. Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelhierarchie in der christlichen Kunst* I, Altenburg 1894, 27–72; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 113–134.

[24] *Божанствене литургије*, прев. архим. Јустин Поповић, Београд 1978, 34–35, 56–77, 94–95, 112–113; K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworter unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Leipzig 1981, 363.





Цртеж 4. Југозападна куйола, калоша: осмокрака звезда с нейознашим ликом Хрисшовим; шамбур: огњени шочкови, чешири арханђела и чешири херувима, односно серафима (цршеж Б. Живковића)

четак химне у славу Богородице — **частнеишоѫ херѹвiимь и славнѣишѹѫ** — која се пева у оквиру Канона евхаристије, на крају литургије, али и у другим приликама.

Представе небеских бића у тамбурима споредних купола Ресаве у складу су с традиционалним византијским програмима купола, по којима се Богу најближа бића — она која је он прва створио и којима је једино могуће да посматрају небеску сферу — сликају у куполама цркава.[25] Различито одевени антропоморфни анђели и на различите начине представљена друга бића указују на то да су сликари Ресаве желели да употпуне слику неба и представе небески двор са свим његовим створењима. Хијерархију небеских бића, према Псеудо-Дионисију Ареопагиту, чини девет редова анђела. То је врх небеске војске, гарда Божија, која чува Пантократоров трон, али и посредује између небеског и земаљског света.[26] Тим представама у Ресави су приказана и виђења пророка, који су у посебним приликама могли да виде ова божанска бића. О изгледу небеских сила извештавају нас, наиме, пророци Исаија, Језекиљ и Данило. Исаија је видео шестокриле серафиме (Ис 6, 2), Језекиљ пак говори о ватреним колима и тетраморфима, бићима са четири лица, која означава као херувиме (Јез 1, 5–12; 10, 20–22), док Данило сведочи о антропоморфном анђелу кога је видео и назвао именом Гаврило (Дан 8, 16; 9, 21). Та тројица пророка која су имала виђења небеских сила приказана су у тамбуру централне куполе у Ресави.

Тамбур ценшралне куйоле

Између прозора тамбура централне куполе симболично место добили су *сшарозавешни йророци* (црт. 1, сл. 1–20). Они уједно и заокружују иконографски програм купола цркве манастира Ресаве. Као што је напоменуто, Бога су на почетку могле видети само небеске силе, које је он прве створио. Нешто касније виђење небеског света омогућено је и пророцима *Сшарог завеша*, о чему нас они обавештавају у својим списима. Због тога су ликови пророка сликани у тамбурима купола цркава, чиме је наглашена њихова посредничка улога између неба и земље. Тако они симболично повезују небески свет, представљен у калоти куполе, са земаљским светом, насликаним у доњим зонама цркве. Ту симболику изражавају и изабрани цитати, углавном из *Сшарог завеша*, исписани на свицима које те личности држе у рукама. У тамбуру централне куполе Ресаве приказани су пророци — четворица великих и дванаесторица малих — који су оставили писана сведочанства. Поред њих, ту се налазе и представе светих Илије и Јелисеја, такође великих пророка, а насликани су још и Самуило, Захарија, Арон и Мојсије као префигурације Христа, великог и вечитог свештеника.[27]

Сви пророци приказани су уобичајено, као целе фигуре, одевене у највећем броју у хитон и химатион. Издвајају се свети Илија и Јован Претеча, који, по обичају, носе мелоте, као и старозаветни свештеници, одевени у одежде свог свештеничког позива; старозаветни свештеници у рукама држе и симболе који су за њих карактеристични. Са изузетком Мојсија, сви носе свитке; на свицима су претежно исписани текстови њихових пророчанстава. Држање и поглед пророка указују на значај Истока, одакле долази Христос као Светлост света и Сунце правде.[28] Све насликане личности распоређене су по одређеном систему, при чему су суседне фигуре често повезане цитатима или појединостима из биографија.

У горњој зони, када се пође од истока, први је представљен пророк *Илија*.[29] Иако је натпис с његовим именом уништен, препознаје се према уобичајеној иконографији. То је старац с дугом седом косом и брадом. Одевен је у крађу хаљину, преко које је пребачена позната чудотворна власаница, симбол његове божанске надарености и живота у пустињи (2Цар 2, 1–15). У левој руци држи отворен свитак, док десницом указује на њега. На свитку је исписан цитат из *Прве књиге о царевима* који говори о деловању тог пророка: **ревнѹе поревновахь по г(оспод)и вьседрь** (1Цар 19, 10). Тај цитат исписан је, осим у Марторани, само још у српским црквама — у Жичи, Богородичиној цркви у Пећи, у Леснову и Новој Павлици.[30] На

[25] По Григорију Назијанском, Јовану Хризостому и Јовану Дамаскину, Бог је прво створио анђеле и небеске силе, cf. PG 36, 519–520; PG 47, 427 sq.; PG 52, 491 sqq.; PG 53, 187 sq.; *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, II: *Expositio fidei*, ed. B. Kotter, Berlin 1973, 48; Поповић, *Догмашика Православне цркве*, 224 sq., 227 sqq.

[26] PG 3, 177–180; *Pseudo-Dionysius Areopagita. Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie*, ed. G. Heil, Stuttgart 1986, 28 sqq.

[27] За цртеже пророка из Ресаве v. Живковић, *Манасија*, I. Cf. и С. Томић, Р. Николић, *Манасија. Исшорија — живойис*, Београд 1964, 74 sqq., сл. 5; Б. Тодић, *Манасшир Ресава*, Београд 1995, 53, 55, сл. 28; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 35, 182–224.

[28] Још је пророк Малахија означио Месију као Сунце правде (Мал 3, 20), што су преузели многи црквени писци, cf. Л. Мирковић, *Хеоршологија или исшоријски развишак и богослужење йразника Православне исшочне цркве*, Београд 1961, 85–86.

[29] О пророку Илији и његовој делатности cf. *Lexikon für Theologie und Kirche* (= LThK) III, Freiburg 1959, 806 sqq.; Р. В. Поповић, *Исшоријске књиге Сшарог завеша*, Београд 1985, 49 sqq.; *Bibliotheca Sanctorum* IV, Roma 1964, 1022 sqq.

[30] За наведене примере cf. Љ. Поповић, *Фигуре йророка у куйоли Богородице Одигишрије у Пећи: иденшификација и шумачење шексшова*, in: *Архиейиской Данило II и његово доба*, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987, Београд 1991, 457; Lj. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, Зограф 19 (1988) 41; Габелић, *Манасшир Лесново*, 57–58; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 198.

његову појаву у Ресави могла је утицати Раваница, у којој Илија држи свитак са истим цитатом у рукама.[31] Сам цитат није укључен у литургију. Ваља, међутим, напоменути да се неки други стихови деветнаесте главе *Прве књиге о царевима* читају као паримија на Преображење (1Цар 19, 3–9, 11–16).[32] Наведени десети стих чита се ипак 20. јула, на дан славе пророка Илије и његовог вазнесења. Тумачи се као префигурација Христовог вазнесења, а сам Илија као претеча Другог доласка Христовог.[33]

Поред светог Илије, у правцу кретања казаљке на часовнику, стоји пророк *Јелисеј* — **[пр(о)рок(ь)] елисеи** — његов ученик, пратилац и наследник, чија се делатност датује у другу половину IX века старе ере.[34] Илија и Јелисеј се због те повезаности [Илија је од сељака Јелисеја начинио пророка (1Цар 19, 19 sqq.)] често приказују један поред другог. Примери за то налазе се већ у цркви некадашњег манастира Дафни у Атини, у Капели Палатини у Палерму, у цркви Панагије Аракиотисе у Лагудери (Кипар) и у цркви Светог Ђорђа (Епископи) у области Мани на Пелопонезу.[35] Касновизантијски примери су Свети таксијарси у Маркопулу (Атика), Панагија Олимпиотиса у Еласону, Свети апостоли у Солуну, Свети Никола „тис стегис" у Какопетрији на Кипру, Свети Јован Канео у Охриду, Свети Никита у Бањанима код Скопља, Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Хиландар, Грачаница, Лесново и Марков манастир.[36] У Раваници су двојица пророка насликана један испод другог и тако су вертикално повезана.[37] Иконографија пророка Јелисеја у Ресави је уобичајена и одговара његовом опису датом у *Другој књизи о царевима* (2, 23). Он личи на апостола Павла. Представљен је као средовечан човек, с кратком косом, високим челом и брадом. У десној руци држи свитак, а левом указује на њега. На свитку је исписан цитат из *Друге књиге о царевима* — о Илијином узласку на небо који је Јелисеј посматрао: **ѡ(ть)че ѡ(ть)че колесница іс(раи)лева и кони кг(о)** (2Цар 2, 12).[38] По вазнесењу Илијином постао је Јелисеј његов наследник. Знак за то била је чудотворна власаница коју је наследио. Поменути цитат из *Друге књиге о царевима* чита се у православној цркви као дванаеста перикопа на дан Богојављења (6. јануара),[39] јер је свети Јован Претеча по својој делатности нови Илија. То су сликари Ресаве нагласили и тиме што су Претечу представили поред пророка Илије, о чему ће касније бити више речи. Исти цитат Јелисеј држи у руци и на представама у Новој Павлици и Каленићу.[40]

Следећи у низу, на јужној страни тамбура, јесте велики пророк *Језекиљ* — **пр(о)рок(ь) іеѕекыиль** — који је деловао у вавилонском ропству крајем VI века п. н. е. (сл. 1).[41] У Ресави се може видети типична представа тог пророка, с дугом валовитом косом и брадом. Тело му је окренуто удесно, а глава налево, ка истоку, док му је поглед усмерен ка небу.[42] Уздигнутом десницом, која је увијена у химатион, благосиља, док у спуштеној левој руци држи свитак с текстом свог пророчанства: **бысть на мне рѹка господнꙗ** (Јез 37, 1). Тим стиховима наговештен је месијански препород јеврејског народа после патњи у егзилу (Отк 20, 4). Ова визија васкрсења и обнове јеврејског народа виђена је као симбол општег васкрсења човечанства, које ће се збити силом и дејством Свемогућег после Другог доласка Христовог. Због тога се овај цитат о пољу с костурима чита као прва паримија на јутрењу Велике суботе, а по *Јерусалимском типику* и у оквиру квадрагесиме кандидата за крштење.[43] Исти цитат исписан је на Језекиљевом свитку у Токали килисе (Гереме, Кападокија), као и у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, у Хиландару, Краљевој цркви у Студеници, у Леснову и Панагији Губерниотиси (Потамиес) на Криту.[44]



Цртеж 5. Северозападна кула, прстен око калоте: Херувимска химна у славу Богородице; тамбур: огњени точкови, четири арханђела и четири херувима, односно серафима (цртеж Б. Живковића)

---

[31] Cf. Живковић, *Раваница*, 11; Беловић, *Раваница*, 86.

[32] A. Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche*, Berlin 1915, 51.

[33] J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 152.

[34] За податке о Јелисеју: *LThK* III, 821 sq.; Поповић, *Историјске књиге Старог Завета*, 52; *Bibliotheca Sanctorum* IV, 1125 sqq.

[35] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 176.

[36] A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 68; E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992, I/102, II/24–27; A. Ксингопулос, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Солун 1953, 37 sq., сл. 3/2, 4/1; Lj. Popovich, *Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin (1282–1321)*, Cyrillomethodianum 8–9 (1984–1985) 209 sqq.; Бабић, *Краљева црква*, 72 sq.; Габелић, *Манастир Лесново*, 57–58, сл. 4; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 8 sq., 17, 24, 28–32, 176.

[37] Живковић, *Раваница*, 11.

[38] *Књига попа Данила* из 1674. године препоручује сликарима да тај цитат исписују уз Јелисејеву представу, cf. М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002, 354–355.

[39] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 33.

[40] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 34, 36, 201; Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 11; Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство и историја*, Крагујевац 2000, 102, сл. 7; Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, I/4.

[41] О Језекиљу и његовом делу: *LThK* III, 1327 sq.; Протосинђел Доментијан, *Лекције из Светог писма. Пророчке књиге Старог завета*, Београд, s. a., 115 sqq.; *Bibliotheca Sanctorum* V, Roma 1964, 405 sqq.

[42] Пророк Језекиљ увек је представљан као старац с дугом косом. Држање његовог тела мења се пак од представе до представе. Језекиљу из Ресаве веома је сличан приказ тог пророка у Андреашу, али је он тамо насликан с другим текстом на свитку, cf. J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš*, Wien 1997, 85 sq.

[43] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 40, 62, 65; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 131.

[44] A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979, 40; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 5, 21, 28, 31, 212; Бабић, *Краљева црква*, 72; Габелић, *Манастир Лесново*, 58.



Цр̄теж 6а. Цен̄трална кӯпола, зона ūандан̄тифа, ис̄точна и јужна с̄трана: Мандилион, јеванђелис̄та Јован са Прохором, Рука Госūодња са симболима јеванђелис̄та, јеванђелис̄та Марко с музом (цр̄теж Б. Живковића)

Поред Језекиља приказан је на јужној страни тамбура и пророк *Авакум* — **пр(о)рок(ь) аввакоумь** (сл. 2). И његова делатност везује се делимично за вавилонско ропство, за у почетак VII века п. н. е.[45] Његова представа у Ресави не прелази оквире образаца који се могу видети у црквама византијског круга. То је младић с кратком смеђом косом и једва видљивом брадом. Десницу је уздигао ка уву, ослушкујући глас с неба, што је исказано и текстом на свитку који држи у спуштеној левици: **г(оспод)и оуслишахь слоухь [твои и** ...] (Ав 3, 2). Авакум је на сличан начин насликан, на пример, у Краљевој цркви у Студеници, у Андреашу и Раваници.[46] Врло често је у куполама цркава поред Авакума приказиван пророк Данило, пошто је њему, према предању, док је био заточен у пећини с лавовима, Авакум доносио храну.[47] У куполи Ресаве сликар је представио Данила на северној страни, наспрам Авакума, и тако просторно изразио њихову повезаност. Авакумово дело не користи се у литургији, али се стихови треће и делимично друге главе његове књиге ипак појављују у четвртој песми јутарњег канона. Цитат који се налази у Авакумовим рукама у Ресави ушао је у састав ирмоса.[48] То је почетак текста у којем се пророкују долазак Спаситељев и његова победа над смрћу. Реч је, дакле, о гласу којим је наговештено отелотворење Господње и његово васкрсење као предуслов спасења. Зато је већ у IV веку Григорије из Назијанза уврстио Авакумове стихове у своју *Другу ускршњу беседу*, а то је имало одјека и у делу Јована Дамаскина († пре 745).[49] Због тога се после иконоклазма Авакум почео славити као пророк спасења. Византијски сликари приказивали су га врло често с тим текстом, а такви примери налазе се и у Раваници и Каленићу.[50] Тај стих и онај који следи (3, 3) готово су једини цитати што прате лик пророка Авакума у византијској уметности.[51] *Ерминија Дионисија из Фурне* (1724–1732) препоручује да се други стих треће главе Авакумове књиге испише на Авакумовом свитку када се он приказује у реду с пророцима,[52] док трећи стих тог поглавља треба да прати слику Рођења Христовог.[53] *Књига ūоūа Данила* из 1674. године препоручује други стих треће главе као пропратни текст за сцену Распећа Христовог.[54]

Поред Авакума представљен је у Ресави његов савременик и велики пророк *Јеремија* — **пр(о)рок(ь) иеремиа** — који је, по свему судећи, такође преживео прогоне у време Навуходоносора (сл. 3).[55] Дугокоси пророк с брадом подигао је десну руку благосиљајући ка небу, док у левој држи свитак с текстом свог пророчанства: **г(оспод)и скажи ми и разоумею** (Јер 11, 18). Јеремија у својим пророчким говорима, као проповедник покајања и пророк који опомиње, изобличава Јудеје и њихове вође зато што су заборавили правог Бога, оног који им је многе милости учинио, па су почели да обожавају идоле и тиме погазили завет утврђен на Синају. У тим беседама заузимао се за реформе култа и захтевао „очишћење душа". На тај начин оштро се супротставио и владарској политици и јавном мишљењу, па је изазвао љутњу појединих друштвених кругова, а посебно власти и свештеника. Разна прогањања, забране проповедања, хапшења и претње смрћу ипак га нису уплашили и поколебали у намери да износи своје мишљење.[56] Касније се за реформе поретка и укидање централизације култа залагао и Христос, па су многи Спаситеља поистовећивали с пророком Јеремијом (Мт 16, 14). И Христова делатност и проповеди које су биле опасне по систем изазивале су срџбу угрожених вођа Јудеја, који су га прогонили и најзад осудили на смрт. Тако није случајно то што се поменути цитат из једанаесте главе *Књиге ūророка Јеремије* (11, 18), са стиховима који следе, чита, према *Цариградском ūиūику*, као паримија првог часа на Велики четвртак, а према *Јерусалимском ūиūику* и на Велики петак.[57] И сликари су користили те цитате како би на себи својствен начин изразили везу између Јеремије

[45] О пророку Авакуму постоји мало података, cf. *Bibliotheca Sanctorum* I, Roma 1962, 2 sqq.; *LThK* IV, Freibrug 1960, 1295 sq.; Доментијан, *Лекције из Свеūог ūисма*, 229 sqq.

[46] Cf. Бабић, *Краљева црква*, 72, сл. 21, Живковић, *Раваница*, 11; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 87, Fig. 18, Abb. 6. О пророку Авакуму и његовој иконографији cf. Ch. Walter, *The Iconography of the Prophet Habakkuk*, REB 47 (1989) 258 sqq.

[47] Cf. T. Eckhardt, *Engel und Propheten*, Recklinghausen 1959, 14.

[48] Доментијан, *Лекције из Свеūог ūисма*, 233–234.

[49] Cf. G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances*, Paris 1945, 51; Бабић, *Краљева црква*, 73. О пророчанству Авакумовом cf. C. C. Torrey, *The Lives of the Prophets. Greek Text and Translation*, Philadelphia 1946, 28 sq., 43 sq.

[50] Cf. Живковић, *Раваница*, 11; Беловић, *Раваница*, 86 sq.; Симић-Лазар, *Каленић*, 101.

[51] Cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 46; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 233. Cf. и Медић, *Сūари сликарски ūриручници* II, 314–315; *Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Saint Pétersbourg 1909, 79; M. Медић, *Сūари сликарски ūриручници* III, Београд 2005, 244–245.

[52] Dionysios, *Ἑρμηνεία*, 78; Медић, *Сūари сликарски ūриручници* III, 242–243.

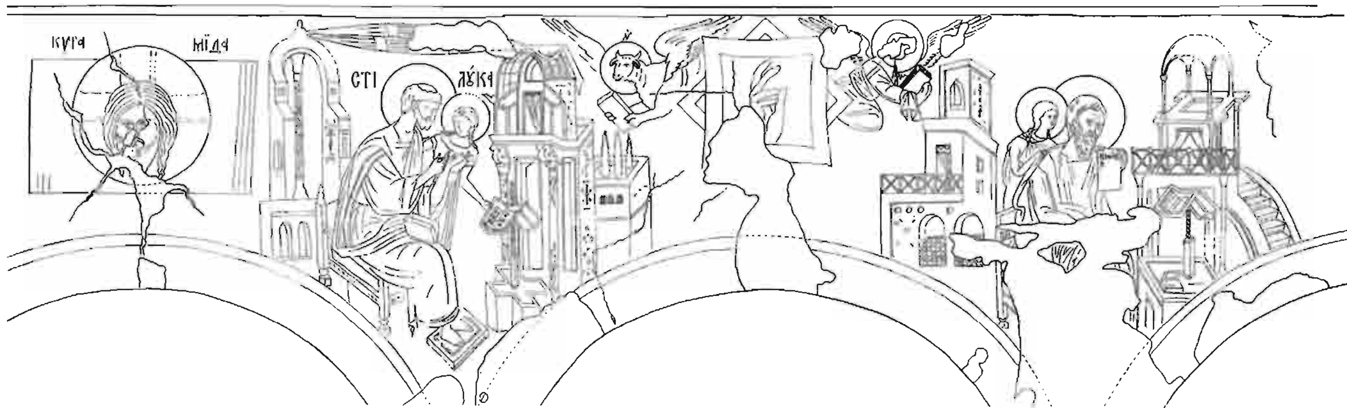
[53] Dionysios, *Ἑρμηνεία*, 78–79; Медић, *Сūари сликарски ūриручници* III, 242–245.

[54] Медић, *Сūари сликарски ūриручници* II, 314–315.

[55] *LThK* V, Freiburg 1960, 893 sqq.; Доментијан, *Лекције из Свеūог ūисма*, 108; *Bibliotheca Sanctorum* VI, Roma 1965, 204 sqq.

[56] О пророку Јеремији и његовом делу cf. *LThK*, V, Freiburg 1960, 893 sqq.; Доментијан, *Лекције из Свеūог ūисма*, 69–106, посебно 69–71, 77; *Bibliotheca Sanctorum* VI, Roma 1965, 204 sqq.

[57] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 39, 55, 64; Доментијан, *Лекције из Свеūог ūисма*, 77.



Цртеж 6б. Централна купола, зона пандантифа, западна и северна страна: Керамион, јеванђелиста Лука с музом, Рука Господња са симболима јеванђелиста, јеванђелиста Матеј с музом (цртеж Б. Живковића)

и Христа. Тако *Ерминија Дионисија из Фурне* препоручује деветнаести стих из једанаесте главе Јеремијине књиге као пропратни текст за представу Пут на Голготу.[58] Исти стих као у Ресави (Јер 11, 18) исписан је на Јеремијином свитку у Новој Павлици и Љубостињи.[59]

На западној страни тамбура ресавске куполе приказан је млади пророк *Захарија* — **пр(о)рок(ь) ꙁах(а)ріа** (сл. 4).[60] Тај пророк, претпоследњи од дванаесторице малих пророка, насликан је такође уобичајено, у карактеристичној пози, са кратком коврџавом косом и без браде. У спуштеној левици држи свитак, док десном руком показује на њега.[61] На свитку је парафразиран текст из његове књиге који се односи на познату визију Бога што долази јашући на магарцу — **видех(ь) г(оспод)а сѣдещта на ѡбла...** (Зах 9, 9). Ове речи схватају се као пророчанство о Христовом уласку у Јерусалим, због чега су их имали у виду и јеванђелисти приликом описа Христовог уласка у Јерусалим (Мт 21, 5; Јн 12, 15). Тај цитат из дела Захаријиног чита се зато на повечерју пред празник Цвети.[62] При том се наглашава да је уласком Христовим у Јерусалим испуњено пророчанство Захаријино и Давидово.[63] Поменути цитат веома је често исписиван на свитку Захаријином, а појављује се, на пример, у Каранлик килисе (Гереме, Кападокија), у Марторани, Капели Палатини у Палерму, у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, у манастиру Ватопеду на Светој гори, цркви Часног крста у Пелендрију (Кипар), у Марковом манастиру и Андреашу.[64] *Књига попа Данила* и *Ерминија Дионисија из Фурне* препоручују га сликарима као пратећи текст уз сцену Христовог уласка у Јерусалим.[65]

У западном делу тамбура Ресаве насликан је и мали пророк *Јона* — **пр(о)рок(ь) їѡна** (сл. 5).[66] Приказан је као старији сед човек, с кратком косом и краћом округлом брадом.[67] У десној руци држи свитак са цитатом — **реч(е) г(оспод)ь кь мнѣ иди вь ніневі град** (Јон 1, 1–2); те речи подсећају на његово чудотворно спасење из мора у које је био бачен (Јон 1, 4 — 2, 11),[68] али су истовремено и пророчанство о спасењу људског рода посредством Спаситељевим. Пошто тај цитат указује и на Христов силазак у ад, а тиме и на Васкрсење Христово, чита се, по *Цариградском типику*, али и по *Јерусалимском*, на повечерју пред Велику суботу. *Јерусалимски типик* предвиђа његово читање и за време бденија уочи Богојављења и Ускрса.[69] Први стих из првог поглавља Јонине књиге исписан је на свитку пророковом у катедрали у Чефалуу, у цркви Панагије Париго-ритисе у Арти, у Грачаници, Богородичиној цркви у Пећи и у цркви Панагије Олимпиотисе у Еласону, док се други стих исте главе налази на Јонином свитку у Панагији Хриселеуси у месту Строволос на Кипру.[70]

Уз следећег пророка из низа представа у централном тамбуру Ресаве није се сачувао натпис са именом (сл. 6). Ипак, његова иконографија (средовечан човек с дугом косом и кратком брадом), као и цитат исписан на свитку, јасно указује на то да је реч о пророку *Јоилу*.[71] Његов цитат — **иꙁлею ѿть д(ѹ)ха моего на в'са** (Јл 2, 28) — говори о месијанском времену и изливању благодатних дарова на народ Израиља, а тумачи се и као пророчанство о Силаску Светог Духа на апостоле. Због тога се тај одломак, са стиховима који му претходе и који следе, чита као паримија на празник Педесетнице.[72] *Књига попа Данила* и *Ермини-*

[58] Dionysios, Ἑρμηνεία, 79; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 248–249.

[59] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 34–35, 209; Живковић, *Павлица*, 11; С. Ђурић, *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног*, Београд 1985, 76 (ту је, грешком, стих 11 из 18. главе означен као 11, 12).

[60] О пророку и његовом делу cf. *LThK* X, Freiburg 1965, 1299 sqq.; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 247 sqq.

[61] Слична Захаријина представа налази се у Андреашу и, вероватно, у цркви Богородице Љевишке у Призрену (натпис са именом није очуван), cf. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 85, Fig. 18; Живковић, *Богородица Љевишка*, 11. У цркви Богородице Памакаристос у Цариграду тело Захаријино приказано је исто као у Ресави, али је држање главе другачије, cf H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos — Fethiye Camii — at Istanbul*, Washington 1978, сл. 40.

[62] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 38.

[63] Cf. Мирковић, *Хеортологија*, 139.

[64] Gravgaard, *Inscriptions.*, 89 sq.; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 5, 23, 33, 239; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 85.

[65] Медић, *Стари сликарски приручници* II, 310–311; Dionysios, Ἑρμηνεία, 80; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 248–249.

[66] О пророку Јони и његовом делу cf. Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 196–197; *LThK* V, 1113 sqq.; *Bibliotheca Sanctorum* VI, 492 sqq.

[67] Јона је на сличан начин представљен у Новој Павлици, v. Живковић, *Павлица*, 10. Јонина иконографија слична је, иначе, Јелисејевој. Држање његовог тела мења се пак од представе до представе, па није мерило за препознавање тог пророка.

[68] У рукописима је често представљано спасавање Јонино из мора, cf. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge I. Pantocrator 61, Paris. grec. 20, British Museum 40731*, Paris 1966, 36, 66, Pl. 32, 60.

[69] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 40, 61, 65.

[70] Cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 69; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 6, 9, 23, 29–30, 227; А. К. Орландос, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Атина 1963, 121, сл. 7; Constantinides, *The Wall Paintings*, I/101, II/22–23; Тодић, *Грачаница*, 81.

[71] О пророку Јоилу и његовом делу v. *LThK* V, 982 sq.; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 173 sq.; *Bibliotheca Sanctorum* VI, 486.

[72] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 66.



Сл. 1. Пророк Језекиљ



Сл. 2. Пророк Авакум



Сл. 3. Пророк Јеремија

ја Дионисија из Фурне препоручују те речи као пратећи текст за сцену Силаска Светог Духа на апостоле.[73]

Стари пророк *Малахија* — **пр(о)рок(ь) малахїа** — дугокос и брадат, представљен је, уз пророка Данила, у северном делу тамбура (сл. 7).[74] У левој руци држи свитак, док десном благосиља. На свитку је парафразиран текст његовог пророчанства — **виждꙋ г(оспод)а великаго превишего** (Мал 1, 5) — у којем се говори о љубави Божијој према изабраном народу. Тај уводни текст из књиге Малахијине не користи се у литургији и није често исписиван уз представе овог пророка. Налази се још само у цркви Светих апостола у Солуну.[75]

Пророк *Данило* лако се може препознати (сл. 8) иако је натпис поред његовог лика уништен (и теме пророкове главе, као и ореол, делимично је оштећено). То је младић без браде, с кратком коврџавом косом и у карактеристичној персијској ношњи, која подсећа на дане његовог службовања на персијском двору.[76] У рукама држи, за разлику од осталих пророка, отворену књигу; она указује на то да је Данило, по јеврејском канону, хагиограф чије се дело не користи као ротулус приликом богослужења, већ стоји народу на услузи као кодекс.[77] На Даниловој књизи у Ресави исписане су почетне речи његовог описа Бога на престолима — **видехь донде же прѣ(столи)** (Дан 7, 9) — који су још у јеврејском предању тумачени као трон Великог судије, а у *Новом завету* (Мт 19, 28; Лк 22, 30; Отк 3, 21) још јасније — као трон Великог судије Христа и предсказање о његовом другом доласку. Зато *Књига попа Данила* из 1674. године и налаже да се тај текст исписује уз представу Другог доласка Христовог.[78] Према *Првом јерусалимском рукопису*, препоручено је да се те речи исписују уз Данилов лик, а сликари су их често користили.[79] Тако их налазимо уз Данилове представе у цркви Богородице Одигитрије у Пећи, у Леснову, Марковом манастиру, кипарској цркви Часног крста у Пелендрију и у цркви Куртеа де Арђеш у Румунији.[80]

Глава пророка насликаног у североисточном делу тамбура, као и натпис с његовим именом, неповратно је уништена. Текст на свитку који он држи, међутим, указује на то да је реч о пророку *Исаији*,[81] што потврђује и место што га та личност заузима у низу, пошто се Исаија најчешће приказује у источном делу куполе. Осим тога, и држање пророка — уздигнута десница која благосиља — карактеристично је за Исаијине представе.[82] Приказан је поред пророка Данила зато што су обојица имала визију Бога на престолима. Одабрани цитат из дела Исаијиног представља почетак описа његове визије: **видѣхь г(оспод)а сѣдеща на прѣстолѣ ви**... (Ис 6, 1).[83] Тумачи се као припрема за Велики дан Господњи, то јест за Последњи суд (Отк 4, 2). Због тога се он употребљава у литургији у четвртак друге недеље Великог поста, а по *Јерусалимском типику* и 2. фебруара (Сретење Господње), али и 6. јула.[84] Осим у Ресави, тај цитат налази се на свитку Исаијином и у цркви Панагија Крина на Хиосу и у Каленићу.[85]

Последња личност у низу у горњем реду јесте *Јован Претеча*, насликан између Исаије и Илије, што има симболично значење. Јован Претеча је у Ресави, што је уобичајено када се он слика у куполи, приказан на истакнутом

[73] Медић, *Стари сликарски приручници* II, 318–319; Dionysios, *Ἑρμηνεία*, 79; Медић, *Стари сликарски приручници* III, 250–251.

[74] О пророку Малахији и његовом делу: *LThK* VI, Freiburg 1961, 1321 sq.; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 257–264; *Bibliotheca Sanctorum* VIII, Roma 1967, 570.

[75] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 8, 241; Ксингопулос, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις*, 37, сл. 3/1.

[76] Данило је доспео у персијско ропство пошто је Навуходоносор освојио Јерусалим 605. године старе ере. Убрзо је, међутим, достигао висок углед на персијском двору и привилеговану позицију код више персијских владара. О одећи пророка Данила cf. K. Wessel, *Daniel*, in: *RbK* I, 114. О пророку и његовом животу cf. *Bibliotheca Sanctorum* IV, 448 sq.; *LThK* III, 150 sqq.; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 137 sqq.; А. Разумовский, *Святой пророк Данил и его книга*, С.-Петербург 1891; Н. Давидовић-Радовановић, *Фреска визије пророка Данила у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, Starine Kosova i Metohije 2–3 (1963) 199–120; Wessel, *Daniel*, 113–120 (о Даниловој представи у византијској уметности).

[77] Cf. *LThK* III, 150; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 87.

[78] Медић, *Стари сликарски приручници* II, 350–351.

[79] *Ibid.*, 170–171; Gravgaard, *Inscriptions*, 25.

[80] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 24, 30–32, 37, 216; Габелић, *Манастир Лесново*, 58.

[81] О животу и делу Исаијином cf. *LThK* V, 779–782; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 16–69; *Bibliotheca Sanctorum* VII, Roma 1966, 927 sqq.

[82] У таквом ставу Исаија је представљен, на пример, у Краљевој цркви у Студеници, у цркви Светог Никите у Бањанима код Скопља, у Грачаници, у Успенској цркви на Волотовом пољу и у Андреашу, cf. Бабић, *Краљева црква*, 38 (сл. II), 72 (сл. 17); Popovich, *Four Prophet Cycles*, 312, Fig. 10; Живковић, *Грачаница*, I/1; Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987, 496; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 84 sq.

[83] Исти цитат налази се на свитку Исаијином у Каленићу (cf. Симић-Лазар, *Каленић*, 101).

[84] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 36, 58, 67 sq.

[85] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 19, 36, 204; Живковић, *Каленић*, I/3; Симић-Лазар, *Каленић*, 101, сл. 3, 6.



Сл. 4. Пророк Захарија (млади)



Сл. 5. Пророк Јона



Сл. 6. Пророк Јоил

месту, на источној страни тамбура, тако да затвара круг горњег реда пророка. Његова глава, као и Исаијина, и натпис са именом неповратно су уништени. Ипак, препознаје се по типичној иконографији: стоји у контрапосту, а на себи има аскетску одећу, која га приближава светом Илији. Према сведочењу јеванђелисте Луке, Јован је потицао из свештеничке породице (Лк 1, 5) и живео је као аскета у пустињи, далеко од насељених области (Лк 1, 80). Тамо је, према пророчанству Исаијином, проповедао крштење и кајање као припрему за долазак Спаситељев. Сходно томе, Јован Претеча се од ранохришћанског периода представља у хаљини од камиље длаке, преко које је пребачен огртач. Тако се приказује у Крштењу Христовом, али и када се слика као издвојена фигура, попут оне у куполи Ресаве.[86] Десну руку подигао је благосиљајући, док у левој држи дугачак крст и одмотани свитак с текстом: **сєє агньць б(о)жїи вьземлєи грѣхы** (Јн 1, 29); те речи Јован је, према сведочанству јеванђелисте Јована, изговорио када је Христос долазио к њему на крштење. Због тога сликарске ерминије препоручују да се тај текст исписује уз сцену Крштења Христовог.[87] Исти стих утравиран је на оков руке светог Јована који се чува у Топкапи сарају у Истанбулу. Овај цитат блиско је повезан са Исаијиним описом трпељивости с којом је слуга Божији подносио муке и страдања (Ис 53, 7). Због тога је, према *Јерусалимском тииику*, тај цитат из Исаијине књиге коришћен у време четрдесетнице за катихумене који су се крштавали пред Ускрс (тринаеста лекција за катихумене).[88] Јован Креститељ је у куполама византијских цркава најчешће приказиван с тим цитатом у рукама. Примери се налазе у цркви Светог Созонта у Геракију (Пелопонез), цркви Часног крста у кипарском месту Пелендрију, у Леснову и Андреашу.[89]

Свети Јован Креститељ није случајно у куполи приказан уз старозаветне пророке, и то баш уз Исаију и Илију. Исаија је, поред тога што је имао визију Бога и бића која га окружују, пророковао, попут Малахије, долазак Јованов као претече Христа (Ис 40, 3; Мал 3, 1; Мт 3, 3; Мк 1, 2–3; Лк 3,4).[90] Због тога се Претеча слави као пророк и гласник који је наговестио долазак Спаситељев, а тиме је означен и као нови Илија. Претходничка улога светог Јована у односу на Христа наглашена је на више места у јеванђељима (Мт 3, 1–6; Мк 1, 2–8; Лк 3, 3–18). Јеврејски историчар Јосиф Флавије (37 — око 95) говори о Претечи као о племенитом човеку који је, позивајући на праведност и побожност, бодрио народ у његовој тежњи ка савршеном. У крштењу Флавије види ритуал за очишћење тела, а не за окајање грехова, јер је душа, по њему, праведним животом већ претходно очишћена (*Antiquitatis Judaicae*, 18, 117–118).[91] Хришћани у светом Јовану Крститељу виде пророка који се појавио пред долазак духовно обдареног Месије. Тако је он у јеванђељима представљен као проповедник покајања и пророк са есхатолошким и месијанским очекивањима (Мт 3, 7–12; Лк 3, 7–9). Према јеванђелистима Марку (1, 7) и Луки (3, 16), Претеча је наговестио јаче и духовно крштење, то јест огњено. Крштења која је Јован обављао нуде тако покајање као предуслов за опроштај греха (Мк 1, 4–5). Због свега тога Претечи је било осигурано место поред пророка у већини купола цркава византијског круга, а при том је врло често приказиван поред пророка Исаије, који га је наговестио (такав пример налази се и у цркви Светог Андреје на Трески),[92] као и поред пророка Илије, с којим се пореди.

У доњем реду у тамбуру куполе ресавске цркве приказано је још дванаест старозаветних личности. Уз источни прозор, у правцу кретања казаљке на часовнику, насликан је пророк *Софонија* — **пр(о)рок(ь) сωфониа** — девети међу малим пророцима (сл. 9).[93] Та представа налази се тачно испод фигуре светог Илије. Стари пророк с

---

[86] Таква представа Претечина заснива се на опису његовог живота у пустињи (Мт 3, 1–4; Мк 1, 4–6). Једна од првих налази се на познатој икони са Синаја из VI века, а која се чува у руском Историјском музеју, v. O. Wulff, M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Berlin–Moskau 1925, 22, 258, Abb. 8; O. Wulff, *Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu Altchristliche und byzantinische Kunst*, Potsdam 1936, 311, Abb. 289; А. В. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград–Москва 1966, сл. 111–112; K. Weitzmann, *Die Ikone. 6. bis 14. Jahrhundert*, München 1978, 52, пг. 7. О Јовану Крститељу и његовим представама cf. *LThK* V, 1084 sqq.; E. D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943, 27–28; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 84.

[87] Cf. Dionysios, *Ἑρμηνεία*, 88; Медић, *Сшари сликарски ирируучници* III, 262–263.

[88] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche*, 62.

[89] Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 10, 24, 31, 33, 243; Габелић, *Манасшир Лесново*, 59; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 84.

[90] Cf. Доментијан, *Лекције из Свешог иисма*, 7, 46.

[91] *Flavius Josephus. Jüdische Altertümer*, ed. H. Clementz, Wiesbaden 2004, 886.

[92] Cf. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 84 sq., Fig. 18.

[93] О пророку Софонији и његовом делу cf. *LThK* IX, Freiburg 1964, 887; Доментијан, *Лекције из Свешог иисма*, 235–240.



Сл. 7. Пророк Малахија



Сл. 8. Пророк Данило



Сл. 9. Пророк Софонија

дугом, седом косом и релативно кратком коврџавом брадом приказан је у профилу. Док у левој руци држи прибор за писање, десном исписује подужи свитак који виси окачен изнад њега. Он пише текст свог пророчанства — **тако гл(а)г(о)лк г(оспод)ь потрьпите ме вь д(ь)нь вь сеі**... (Соф 3, 8) — које се тумачи као визија спасења. Због месијанске поруке тај цитат се, са стиховима који следе (8–15), чита као паримија на вечерњу Велике суботе.[94] У овим стиховима Софонија говори о суду (вавилонско ропство) који треба да препороди народ, васпита га и учини новим и бољим него што је био, а то ће се догодити када се Господ нађе усред народа који ће да спасе од зла. Старозаветни догађаји које је пророк предсказао били су тип или залога догађаја што су имали да наступе у Новом завету. Зато хришћани у том пророчанству виде префигурацију Страшног суда и догађаја који су наступили пошто је Христос ради спасења људи страдао и у телу се вратио у славу.[95] Због тога се поменути цитат из Софонијиног пророчанства (3, 8) препоручује сликарима као пратећи текст уз сцену Васкрсења Христовог.[96] Исти цитат исписан је на Софонијином свитку и у цркви Панагије Паригоритисе у Арти, затим у Панагији Хриселеуси у кипарском месту Строволос, у Богородици Перивлепти у Охриду, у Грачаници, Хиландару и Дечанима.[97] Иконографски посматрано, Софонији из Ресаве сличан је пророк Јоил у Каленићу, а на исти начин Софонија је насликан и у Поганову.[98]

Поред Софоније, а одмах испод Јелисеја, стоји *Авдија* — **пр(о)рок(ь) авдїе** — четврти међу малим пророцима (сл. 10).[99] Приказан је као средовечан човек с кратком косом и округлом брадом. Десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Авдијино дело, које броји само двадесет један стих, хришћански теолози тумаче као праслику победе хришћанске цркве над паганским светом. И поред тога, ниједан од Авдијиних стихова није ушао у састав литургије. Можда је зато Авдија приказан у Ресави с речима: **кто б(ог)ь великь ꙗко б(ог)ь нашь** [Пс 76 (77) 13], повезаним с текстом из *Друге књиге Мојсијеве* (15, 11). По тумачењу Атанасија Александријског, тај псалам Асафов поучава томе да треба притицати једино Богу и у њему тражити утеху, јер, по наведеном стиху, Бог све превасходи и једино он твори чудеса каква су њему угодна.[100] Поменути псалам јесте такозвани велики прокимен, који се чита на вечерњу неких великих празника, као што су Недеља пасхе, Томина недеља, Педесетница и Рођење Христово.[101] Тај цитат исписан је на свитку једног веома оштећеног и стога непознатог пророка у Каленићу.[102] Не би се смела испустити из вида ни могућност да је и у Каленићу реч о пророку Авдији.

Следећи у низу, на јужном делу тамбура у Ресави, а испод Језекиљеве фигуре, представљен је пророк *Агеј* — **пр(о)рок(ь) аггеи** — десети међу малим пророцима (сл. 11).[103] Приказан је као проћелав старац високог чела, с дугом седом косом на затиљку и брадом средње дужине. Ни Агејево дело не користи се у литургији, па је можда због тога на свитку у његовој левици исписан текст другог аутора — цитат из Михејевог пророчанства: **и ты доме кфратовь ничим же мьншїи кс** (Мих 5, 2). Одабрани текст односи се на Витлејем као место рођења и помазања Давидовог, али и као место рођења Месијиног. Због тога тај цитат из Малахијине књиге парафразирају и јеванђелисти (Мт 2, 6; Јн 7, 42), доводећи га у везу с рођењем Христовим, као и с тројицом светих краљева. По *Јерусалимском типику*, поменути цитат чита се на вечерњу уочи Богојављења.[104] *Књига попа Данила* препоручује га сликарима као пратећи текст уз сцену Рођења Христовог.[105]

Поред пророка Агеја, а испод Авакума, насликан је на јужној страни тамбура још и пророк *Наум* — **пр(о)рок(ь) наоумь** — седми међу малим пророцима (сл. 12).[106] Пред-

[94] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 40, 65.

[95] Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 239–240.

[96] Dionysios, *Ἑρμηνεία*, 82; Медић, *Стари сликарски приручници* II, 250–251.

[97] Cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 87; Папамасторакис, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 5–6, 22, 29, 31, 236; Орландос, *Η Παρηγορήτισσα*, 122, сл. 9; Тодић, *Грачаница*, 81; М. Марковић, *Програм живописа у куполи*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 103.

[98] Живковић, *Каленић*, I/3; Симић-Лазар, *Каленић*, 101; Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 12.

[99] О Авдији и његовом делу: *LThK* I, Freiburg 1957, 11; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 196–201.

[100] Свети отац Атанасије, архиепископ александријски, *Тумачење псалама*, in: Свети Атанасије Велики, свети Василије Велики, *Благослови, душо моја, Господа*, Београд 2003, 193–194.

[101] Cf. нпр. *Велики типик (устав црквени)*, red. В. Николајевић, Београд 1984⁴, 86, 198, 201, 212.

[102] Живковић, *Каленић*, I/3; Симић-Лазар, *Каленић*, 102, сл. 2.

[103] О Агеју и његовом делу: *LThK* I, 188; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 241–246.

[104] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 61.

[105] Медић, *Стари сликарски приручници* II, 308–309.

[106] О пророку Науму и његовом делу: *LThK* VII, 779; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 224–228; *Bibliotheca Sanctorum* IX, 697 sqq.



Сл. 10. Пророк Авдија



Сл. 11. Пророк Агеј



Сл. 12. Пророк Наум

стављен је уобичајено — сличан је Христу, са уредно зачешљаном косом и брадом средње дужине. Наум је, као пророк утехе, наговестио кроз пропаст древног града Ниниве (који се и догодио око 625. године п. н. е.) крај владавине судија над Израиљем. Зато се његово кратко дело, које се иначе не користи у богослужењу, тумачи, уопштено гледајући, као Христова победа над ђаволом и као симбол спасења. На слици у Ресави пророк држи свитак на којем је исписан текст Пс 108, 5: **вьꙁнесет се г(оспод)ь ѥдинь вь д(ь)нь о**. То је, заправо, једанаести стих 56 (57) псалма, који је истоветан с петим стихом 107 (108) псалма. Према тумачењу Атанасија Александријског, ови псалми односе се на оно што је Христос за људе савршио када је у последњим данима, јавивши се на земљи у телу, од њих одсекао трулежност (пропадљивост). Иако се ради спасења људи Христос снисходио до добровољног умањења и био послушан чак до смрти на крсту, опет ће се, по тумачењу наведеног стиха, узнети на небеса, па ће тако својим усхођењем сву земљу испунити славом.[107] Поменути псалми не користе се у богослужењу, али су, пошто — сходно наведеном тумачењу Атанасија Александријског — стоје у вези са Христовим страдањем и васкрсењем, прерађени и уткани у химне које се певају током Страсне седмице, а више пута на Велики петак.[108]

Пророк *Гедеон* — **пр(о)рок(ь) гѥд(е)ѡн(ь)** — који је насликан испод пророка Јеремије, представљен је као средовечан човек с кратком косом и округлом брадом (сл. 13).[109] Десницом благосиља, а у левој руци држи свитак на којем је исписан текст о проби вуне на гумну из *Књиге о судијама*: **г(оспод)и аще ровкою моѥи сп(а)се** (Суд 6, 36). Ти стихови објашњавају се као симбол божанског доброчинства, преображаја Богородичиног и отелотворења Христовог,[110] а читају се као десета паримија на празник Богојављења (6. јануар).[111]

Осија — **пр(о)рок(ь) ѡсіе** — први међу малим пророцима, представљен је на западној страни тамбура, испод младог пророка Захарије (сл. 14). Његова коса и округла брада су, као и Гедеонове, кратке, а обема рукама држи свитак на којем је исписан текст његовог пророчанства: **идѣте и вьꙁвратите се кь г(оспод)ꙋ б(ог)оу** (Ос 6, 1). У поглављима која у Осијиној књизи претходе овом стиху пророк је указао на недела и недостатке Јудејаца и предсказао да ће се они отргнути и вратити Господу, чије се правосуђе мора постићи мером казне сваког одступника. Тако пророк у поменутом цитату позива на повратак Господу, јер је он тај који раздире, али и исцељује, рани, али и завија. Спасење је, дакле, у Божијој руци, а оно ће се десити по предсказању Осијином у трећи дан. Хришћани виде у тој Осијиној визији предсказање васкрсења Христовог. На то мисли и апостол Павле у *Посланици Коринћанима*, када, говорећи о Исусу Христу, наводи: „И да би укопан, и да уста трећи дан, по писму“ (1Кор 15, 4). Страдање и васкрсење Месијино јесу знаци Божанства којима је прекинуто робовање греху и ђаволу свих оних што ступају у заједницу са Христом. Због тога се, по *Јерусалимском типику*, наведени цитат из дела Осијиног чита, са стихом који му претходи (5, 13) и онима који следе (6, 2–3), на богослужењу у среду Страсне седмице.[112]

Пророк *Амос* — **пр(о)рок(ь) амось** — Осијин старији савременик и трећи међу малим пророцима, насликан је испод Јоне, на западној страни тамбура (сл. 15). Представљен је као средовечан човек с дугом, уредно очешљаном косом и брадом средње дужине. Окренут је удесно и држи у левици свитак на којем је исписан текст његовог пророчанства: **просите ꙋ г(оспод)а да жива бꙋдеть д(ꙋ)ша ва...** (Ам 5, 6). Тим стихом пророк моли народ да се обрати Господу и да тако кајањем због грехова (описаних у претходним поглављима књиге) отклони несрећу што долази са скорим падом дома Израиљевог, који пророк наговештава. Тај позив јеврејском народу на молитвено обраћање Господу може се тумачити и као припрема за опроштај греха и спас који ће својим страдањем и васкрсењем хришћанима омогућити Месија, тим пре што, према тумачењу хришћана, Амос у свом делу то и наговештава. Тако се у осмом поглављу дела пророковог види предсказање распећа Спаситељевог. Због тога се стихови из ове главе (Ам 8, 9–12), по *Јерусалимском типику*, читају као паримија на Велики петак.[113] У завршним стиховима последње главе свог дела (9, 11–15)

---

[107] Атанасије, архиепископ александријски, *Тумачење псалама*, 139–140, 270–271.

[108] P. K. Kirchhoff, *Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tageszeiten der byzantinischen Kirche* II, Münster 1963, 351–459.

[109] За податке о Гедеону cf. *LThK* IV, 887.

[110] Поповић, *Историјске књиге Старог завета*, 20 sq.; cf. и *LThK* IV, 887.

[111] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 33.

[112] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 64. О пророку Осији и његовом делу: *LThK* VII, 1260 sq.; Доментијан, *Лекције из Светог писма*, 161–172.

[113] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 65.



Сл. 13. Пророк Гедеон



Сл. 14. Пророк Осија



Сл. 15. Пророк Амос

Амос казује да ће опала скинија Давидова бити обновљена, а тада ће сви народи који позивају име Господње бити сједињени и живеће у изобиљу, у чему теолози виде визију хришћанске цркве.[114] Ти стихови Амосове књиге ипак нису нашли одјека у богослужењу православне цркве, као ни позив на молитву (Ам 5, 6). По *Цариградском ӣиӣику*, за разлику од *Јерусалимског*, Амосово дело уопште се не употребљава у богослужењу.

Први пророк *Сӣарог завеӣа*, војсковођа, политичар и последњи јеврејски судија *Самуило* — **пр(о)рок(ь) самѹил(ь)** — насликан испод пророка Јоила, приказан је уобичајено, као јеврејски свештеник (сл. 16).[115] На глави има крунолику свештеничку капу, другачију од оних које носе остали пророци свештеници. У десној руци држи рог са уљем (1Сам 16, 13), симбол божанске моћи и спасења (Лк 1, 69); њиме је помазао Давида за цара, али и наговестио Богородицу и безгрешно зачеће.[116] У левој руци држи свитак на којем је парафразиран стих из његове прве књиге: **тако гл(аго)лєт(ь) г(оспод)ь понєжє гл(аго)ли моє** (1Сам 2, 27).[117] Цитат говори о детињству Самуиловом. Први део *Прве књиге Самуилове*, до наведеног цитата, чита се по *Јерусалимском ӣиӣику* у време Великог поста, и то у понедељак (1Сам 1, 1–23) и уторак (1Сам 1, 23 — 2, 26) друге недеље поста.[118] Цитат на свитку Самуиловом из Ресаве, међутим, не користи се у литургији.

Поред Самуила насликан је на северној страни тамбура стари *Захарија* — **пр(о)рок(ь) ȥах(а)рıа** — муж Јелисаветин и отац Јована Претече (сл. 17).[119] Смештен је испод лика пророка Малахије, који је предвидео долазак на свет његовог сина Јована. Тако није случајно то што Захарија држи у левици свитак на којем је исписан цитат о рођењу Јована Претече из *Јеванђеља ӣо Луки*: **бл(аго)с(ло)в(є)нь г(оспод)ь б(ог)ь і славь ꙗко посѣти** (Лк 1, 68). Захарија је, као и Самуило, приказан у свештеничкој одежди, пошто је потицао из рода свештеничког, а и сам је био свештеник (Лк 1, 5). У десној руци држи кадионицу, симбол свештеничког позива (Бр 16, 6–7; 16, 17–18; 16, 37–39; 16, 46–47), у којој теолози виде Богородичину префигурацију. Кадионица, према објашњењу патријарха Германа I (715–730), символично представља Христову људску природу, коју је он примио од Богородице. Жеравица у кадионици символише божанску природу Христову, док се дим који се диже из кадионице тумачи као присуство Светог Духа.[120] Другачије исказано, кадионица символише и Богородицу, која је носила Христа у себи (жеравица). Тим поређењем указује се на Богородичину посредничку улогу при оваплоћењу Спаситељевом.

Следећи у низу, а тачно испод пророка Данила, представљен је пророк *Арон* — **пр(о)рок(ь) ааронь** — први свештеник *Сӣарог завеӣа* (сл. 18).[121] Насликан је уобичајено, као старац дуге косе и дуге шиљате браде, исто онако како је био приказан у куполама цркве Светог Ахилија у Ариљу и Христа Хоре у Цариграду, затим у Богородичиној цркви у Пећи, у Раваници и у олтару дечанског храма.[122] У Ресави је, исто као у цркви Хоре у Цариграду и у Дечанима, са Аронове леве стране представљен његов брат Мојсије (Изл 15, 20), који га је произвео у свештеника. Библијски стихови (Изл 4, 14; 19, 22 sqq.) указују на то да је Арон још у Египту произведен за свештеника, а био је потпора Мојсију, његова „уста" и „пророк" (Изл 4, 16; 7, 1), приликом преговора с фараоном. Због тога је Арон на нашој слици представљен у свештеничкој одећи. Његова позиција врховног свештеника изражена је, пре свега, тиме што носи напрсник са дванаест драгих каменова и такозваним уримом и тумимом (Изл 29, 4–9). По осталим појединостима (дуга орнаментисана туника, подвезана у струку, огртач и тефила на глави) његова одежда не разликује се много од Захаријине и Самуилове одеће. У левој руци Арон држи уздигнут још један

[114] О Амосу и његовој књизи cf. Доментијан, *Лекције из Свеӣог ӣисма*, 183–195; *LThK* I, 447 sq.

[115] О пророку Самуилу и његовом делу cf. *LThK* IX, 303–305; *LThK* IV, Rom–Freiburg–Basel 1972, 38 sq.

[116] Самуило се често приказује с рогом. Таква његова представа може се видети, на пример, у цркви Хоре у Цариграду, у Дечанима и Каленићу, cf. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. II, Pl. 83/b; Б. В. Поповић, *Програм живоӣиса у олӣарском ӣросӣору*, in: *Зидно сликарсӣво манасӣира Дечана*, 78; Живковић, *Каленић*, I/2; Симић-Лазар, *Каленић*, 100.

[117] Б. Тодић сматра да је на овом свитку исписан други пасус из те књиге — 1Сам 12, 15 (Тодић, *Манасӣир Ресава*, 55).

[118] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 62.

[119] За податке о Захарији cf. *LThK* X, 1300; *LCI* VIII, Rom–Freiburg–Basel 1976, 634 sqq.

[120] PG 98, 400 CD.

[121] За основне податке о Арону cf. *LThK* I, 3 sq.; *LCI* V, Rom–Freiburg–Basel 1973, 1.

[122] Cf. Војводић, *Зидно сликарсӣво цркве Свеӣог Ахилија*, 35; Underwood, *Kariye Djami* II, Pl. 82; Љ. Поповић, *Фигуре ӣророка у куӣоли Богородице Одигиӣрије*, 446; Живковић, *Раваница*, 10; Беловић, *Раваница*, 85; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge* II, Beograd 1934, Pl. CXXX; Поповић, *Програм живоӣиса у олӣарском ӣросӣору*, 78.



Сл. 16. Пророк Самуило



Сл. 17. Пророк Захарија (сшари)



Сл. 18. Пророк Арон

симбол — расцветалу палицу, о којој се говори у Библији. Она сведочи о томе да је Арон изабраник Господњи, јер је једино његова палица, симбол службе свештеничке, процветала у Шатору сведочанства (Бр 17, 16–23). По наређењу Господњем, које је спровео Мојсије (Бр 17, 25), Аронова палица од тада је чувана у скинији као симбол завета Господњег, знак непокорнима и доказ божанског избора Арона за првосвештеника.[123] Хришћани у Ароновој палици виде префигурацију Богородице и симболичну слику безгрешног зачећа и бесеменог рођења Христовог од Деве Марије; и Марија је међу израиљским девицама била изабрана од Господа. Његов знак за то препознао је првосвештеник Захарија, па ју је приликом ваведења поставио на трећи степеник жртвеника. Тако је она од тада живела у храму, где јој је анђео доносио храну (*Прошојеванђеље Јаковљево*, VII, 1 — VIII, 1). У десној руци Арон на представи у Ресави држи и свитак на којем је исписан цитат из *Пеше књиге Мојсијеве*: **г(оспод)а б(ог)а твоѥго н(е)бо и н(е)бо нбо** (Понз 10, 14). Та паримија чита се, према *Јерусалимском шийику*, у петак пете недеље Великог поста.[124]

Као што је напоменуто, *Мојсије* — **пр(о)рок(ь) мωѵсиѥ** — први и највећи пророк, оснивач и вођа Израиља, приказан је поред брата Арона, у другом реду фигура пророка у Ресави (сл. 19). Насликан је као младић с кратком косом и веома кратком брадом.[125] Попут Самуила, Захарије и Арона, и он је одевен у свештеничку одежду, с тим што његов огртач, за разлику од осталих, није украшен. Мојсије је једини пророк који у рукама нема свитак. Он држи плитку посуду у којој се налази крчаг; у тај крчаг је, по наређењу Мојсијевом, Арон сакупио ману и потом га ставио пред Господа, да се чува у скинији од колена до колена, за наредне генерације (Изл 16, 33). Хришћани у Мојсију виде законодавца кроз кога је Бог проговорио и пророка који је указао на Христа као Месију. Осим тога, као вођ, избавитељ, велики пророк и посредник између Бога и Израиља, Мојсије је праобраз Христа, општег искупитеља, врховног пророка и вечног посредника између Бога и света. И у мани виде хришћани прототип Христа, то јест символ његовог евхаристијског тела и крви (Јн 6, 31–35). Крчаг у којем се чува мана представља префигурацију Богородице. Зато је у Ресави на крчагу насликано попрсје Богородице у ставу оранте. На тај начин симболично је исказана веза Богородице (крчага) са Христом (маном), јер, као што у крчагу стоји мана, тако је Богородица носила Христа у себи. Тиме је указано на Богородичину посредничку улогу при мистерији оваплоћења. Иста представа Мојсија с посудом за ману и ликом Богородице на њој може се видети у цркви Христа Хоре у Цариграду, као и у Дечанима, где у посуди стоји и седмокраки свећњак са упаљеним свећама.[126] За разлику од тих приказа, Мојсије у Раваници држи посуду без Богородичине представе.[127] У цркви на Волотовом пољу пак био је приказан Мелхиседек с крчагом, док се у Каленићу може видети вероватно Арон с тим симболом. Ни на једном поменутом приказу на посуди нема Богородичине представе.[128]

Круг пророка у доњој зони тамбура затвара мали пророк *Михеј* — **пр(о)рок(ь) мїхка** (сл. 20); приказан је на источној страни тамбура и стоји поред Мојсија, с једне, и Софоније, с друге стране.[129] Михеј је представљен слично Христу. У левици држи одмотан свитак, на којем је исписан крај првог и почетак другог стиха четвртог поглавља његове књиге: **тако гл(аго)лкт(ь) г(оспод)ь вьседржитель приидѹт люд[и]к** (Мих 4, 1–2). Ти стихови потпуно одговарају стиховима другог поглавља дела Исаијиног (Ис 2, 2 sq.). Зато не чуди то што је лик пророка Исаије постављен наспрам Михеја. Иначе, наведени стихови, као и Михејеви стихови који за њима следе, имају месијански карактер, а читају се за време богослужења у среду четврте недеље после Ускрса.[130] По *Јерусалимском шийику*, на-

[123] Цитат из Библије дат је према немачком преводу са хебрејског (*Einheitsübersetzung* — углавном се користи у научном раду) и према грчком преводу. У *Библији* коју је Ђура Даничић превео на српски језик дошло је, изгледа, до грешке (или је коришћен неки стари предложак), па се ту ради о цитату Бр 17, 1–10. Даничић је стихове Бр 17, 1–15 немачке и грчке *Библије* прикључио поглављу 16 и обележио као Бр 16, 36–50. Сви остали цитати у овом раду дати су према преводу Ђ. Даничића, иако понекад долази до одступања у нумерацији стиха, јер Даничић наслове поглавља није нумерисао, а по немачкој и грчкој Библији они су обележени као први стих.

[124] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 63.

[125] О Мојсију и његовом делу cf. *LThK* VII, 648–654; *LCI* III, Rom–Freiburg–Basel 1971, 282–297.

[126] Underwood, *Kariye Djami* II, Pl. 82; Petković, *La peinture serbe* II, Pl. CXXIX; Поповић, *Програм живописа у олшарском йросшору*, 78.

[127] Живковић, *Раваница*, 11; Беловић, *Раваница*, 86, 249, сл. XXVIII.

[128] Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987, сл. 41; Живковић, *Каленић*, I/2; Симић-Лазар, *Каленић*, 99.

[129] О пророку Михеју и његовом делу cf. *LThK* VII, 390 sq.; Доментијан, *Лекције из Свешог йисма*, 217–223.

[130] Доментијан, *Лекције из Свешог йисма*, 221, 223; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 44.



Сл. 19. Пророк Мојсије



Сл. 20. Пророк Михеј

ведени стихови читају се у среду друге недеље Великог поста.[131] *Књига йойа Данила* препоручује их за исписивање уз представу пророкову у куполама цркава и као пропратни текст уз сцену Преображења Христовог.[132]

Као што се из претходне анализе може приметити, у Ресави је остварен осмишљен избор како пророка тако и текстова који их прате. Готово сви важнији пророци — а међу њима сви велики пророци, чији се текстови најчешће користе у богослужењу, док се они сами често сликају у црквама византијског уметничког круга — приказани су у горњој зони. Они нешто мање важни, као и старозаветни свештеници пророци, добили су место у другој зони. Приметно је, осим тога, да пророци нису смештени изнад приказа празника на које се односе њихова пророчанства, нити тим празницима одговарају исписани текстови. Иако се такав систем односа понекад појављује у византијским црквама, њега ресавска централна купола, с обзиром на своју величину и број насликаних старозаветних личности, није дозвољавала, јер би био превише сложен. Основни симболични и хијерархијски систем пак сигурно је и доследно спроведен, како у погледу одабирања пророка смештених у горњу, односно доњу зону, тако и у погледу њихових међусобних односа и односа према сценама и фигурама насликаним у доњим зонама цркве. Изабраним цитатима у Ресави је изнета сажета основна тема хришћанске филозофије и веровања. При том су најчешће одабирани цитати који се користе у богослужењу. Та чињеница повезана је, с једне стране, с представом Небеске литургије, која се, као што смо видели, налази изнад пророка, и, са друге стране, с насликаном земаљском литургијом коју служе свети оци у олтару. Исто тако је успостављена веза са свакодневном земаљском литургијом, коју свештеници, по слици небеске литургије, служе у цркви до данашњих дана. Највећи број цитата у рукама пророка из Ресаве посвећен је најзначајнијим Великим празницима, посебно онима у којима долази до изражаја појава Бога и Свете Тројице. Ту спада и Педесетница, коју манастирска црква у Ресави посебно слави. Веома су наглашене и муке Христове, које се завршавају Распећем, као и Васкрсење Христово, предуслов спасења људског рода које потом следи. Уз Христа и његове празнике, нису запостављене ни улоге Јована Крститеља и Богородице, а ни апостола и свештеника као следбеника Христових. Улога Јована Крститеља наглашена је представом тог светог, али и цитатом у рукама његовог оца Захарије. На улогу Богородице приликом инкарнације Спаситеља указује се, пре свега, представама старозаветних свештеника и њихових симбола. Они се ту могу тумачити не само као префигурације Христове већ и као претече апостола и њихових наследника свештеника, оних који настављају Христово дело и кроз које црква даље живи.

Представе пророка и њихови цитати веома прецизно указују на теме које су приказане у доњим зонама ресавске цркве. Поред сцена из Христовог живота, сасвим је извесно да је у Ресави био насликан и исцрпан циклус Живота Богородичиног. Представе у куполи указују на то да су се на уништеним површинама зидова у јужном делу наоса могле налазити и сцене из живота Јована Крститеља, о чему говоре и сцене с приказима догађаја после зачећа у којима се појављује Јелисавета, мати Јованова. Непосредно иза тих сцена налазе се, наиме, зидне површине чије су фреске с временом већином уништене. Ток преосталих сцена с представама из живота и делатности Исуса Христа у јужном делу наоса не указује на то да су на разматраним местима некад биле представљене неке друге сцене овог циклуса. Улога апостола наглашена је у ресавској цркви уобичајеним сценама у којима се они приказују као пратиоци и ученици Христови, као и сликањем одабраних ликова из реда седамдесеторице апостола у медаљонима у олтарском простору. Не би се смела, међутим, испустити из вида ни могућност да су се на поменутим местима налазиле неке друге сцене у вези с делатношћу апостола, пре свега дванаесторице. На ту могућност упућују велике зидне површине, нарочито у северном делу наоса, на којима су фреске страдале, а на којима нису морале бити приказане само сцене страдања Христовог, његова чуда и параболе, што данас доминира у том делу ресавског храма. На ово указује и чињеница да је ресавска црква посвећена Светој Тројици и да на тај празник улога апостола долази до нарочитог изражаја, па су они стога и програмом сликарства могли бити посебно истакнути.

Йоткуйолни йросйори угаоних куйола

Пандантифи свих угаоних купола Ресаве украшени су орнаментима. У поткуполним просторима највероватније су биле приказане старозаветне личности, које су се, изгледа, најчешће налазиле у медаљонима (црт. 2–5). То потврђује и натпис **пр(о)р(о)къ** који се још може прочитати испод североисточне куполе. Трагови натписа [**про-рокъ, ста, прао..., ...асадı...**] не дозвољавају препознавање фрагментарно очуваних личности.[133] Ваља, међутим, рачунати с тим да су ту били приказани пре свега *йреци Христови* (**прао...**) *и остали йраведници*, јер су они на истим површинама насликани у Раваници.[134] Представе светитеља у горњим прозорима ђаконикона и проскомидије, што се, истина је, не могу идентификовати, указују на то да су се и у горњим прозорима, испод

[131] Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 63.
[132] Медић, *Сйари сликарски йриручници* II, 312–313, 356–357.
[133] Живковић, *Манасија*, II.
[134] Живковић, *Раваница*, 12–15; Беловић, *Раваница*, 96 sqq.

угаоних купола, вероватно налазили ликови предака и праведника. Такав закључак доноси се на основу одеће и ставова донекле очуваних светитеља.

Сликање старозаветних праотаца и праведника на поткуполним површинама византијских цркава има симболичан карактер јер њихово присуство означава потврду земаљског живота Христовог. Њиховим смештањем на те површине указивано је, наиме, на оваплоћење Христово и на његову свештеничку и царску лозу која се може пратити кроз многе генерације његових земаљских предака. Избором предака, понекад по Матејевом јеванђељу (1–25), а каткад по литургијским или неким другим текстовима, често је одређиван смисао сликаног програма и указивано је на стално присуство тих личности у цркви и литургији. Они се у литургији нарочито славе током две недеље пред празник Рођења Христовог, када се, приликом читања *Јеванђеља по Матеју* (у Недељу светих отаца и на Бадњи дан) и појединачно помињу.[135]

Судећи по познатим куполним споменицима, преци Христови су, бар у периоду после иконоклазма, најчешће сликани у поткуполним просторима. Тако се из једне беседе Лава VI (око 900) сазнаје да су они били насликани већ у горњим зонама цариградске цркве Стилијана Зауцеса.[136] Први очувани примери таквог распореда Христових предака потичу такође из средњовизантијског периода и могу се видети у цркви Неа Мони на Хиосу, као и у цркви Мирожског манастира у Пскову, а исто место њихови ликови заузимали су и у Нередици. Такав иконографски програм куполних цркава преузет је и у касновизантијском периоду, из којег је сачуван много већи број примера. Један од најзанимљивијих јесте онај у Краљевој цркви у Студеници, где су, с обзиром на чињеницу да је црква посвећена Јоакиму и Ани, преци, поређани према редоследу из Матејевог јеванђеља, добили истакнуто место у доњој зони тамбура куполе, повезујући тако *Стари* и *Нови завет*.[137] Понекад су пак преци сликани и на потрбушјима лукова који носе куполу или на бочним поткуполним зидовима. Такви примери могу се видети у Милешеви, Светим апостолима у Пећи, у Сопоћанима и Ариљу. У Ариљу су свети Јоаким и Ана приказани на луку уз олтар.[138] У цркви Богородице Перивлепте у Охриду ликови прародитеља, међутим, смештени су на лук који уоквирује апсиду.[139] Ако је тачна претпоставка да су испод споредних купола Ресаве били приказани преци Христови, онда је то морало бити учињено по узору на Раваницу, чије је сликарство, као што је напоменуто, у много чему било пример за сликаре Ресаве.

Пандантифи централне куполе

На пандантифима испод централне куполе Ресаве налазе се представе *јеванђелиста* (црт. 6). Они се на пандантифима сликају најкасније од XI века, што потврђују очувани споменици, као што су Света Софија у Кијеву или црква Неа Мони на Хиосу. У цркви Неа Мони, која има сложен куполни систем са тромпама, јеванђелисти су приказани на местима која одговарају пандантифима.[140] У касновизантијском периоду они су постали готово искључива декорација пандантифа централне куполе, о чему сведоче многи примери. Типичан пример јесте и црква манастира Ресаве.

Представе јеванђелиста у Ресави доста су оштећене. Ликови јеванђелиста и њихова иконографија могу се ипак у потпуности разазнати. Препознају се по устаљеној иконографији, симболима који су уз њих представљени, као и по очуваним натписима. На североисточном пандантифу насликан је јеванђелиста Матеј. На листу који му приноси персонификација Божанске Премудрости исписан је почетак његовог јеванђеља: **книга рωдьства ı(соⱶсъ) χ(ри)с(то)ва**... Апостол и јеванђелиста Јован — **с(ве)ты ıω[анъ]** — представљен је на југоисточном пандантифу; он диктира текст ученику Прохору — **пр[оχоръ]** — који је већ исписао почетне речи Јовановог јеванђеља: [**вь начело бѣ**] **слω[во]**. Представа јеванђелисте Марка налази се на југозападном пандантифу. Натпис с његовим именом само је делимично очуван: **с(ве)ты**. На књизи која стоји на пулту исписан је почетак текста његовог јеванђеља: **ʒачело еⱶ(агге)лиа ı(со)ⱶ(съ) χ(ристо)ва ѩкоже**, док је на књизи у његовим рукама написано: **ижеȣ [...]игȣ [...]то [...]вь**. И, најзад, Лука — **с(ве)ты лȣка** — јеванђелиста и аутор *Дела апостолских*, представљен је на северозападном пандантифу. Седи с књигом на крилу и припрема се за писање оштрећи каламос. На отвореној књизи која стоји на пулту исписан је почетак његовог јеванђеља: **понеже ȣбо м**. Са изузетком Јована, који је приказан у пећини на Патмосу, остали јеванђелисти окружени су уобичајеном сликаном архитектуром с раскошним балконима, при чему се она на представи јеванђелисте Матеја може поредити с приказима на слици тог јеванђелисте у Раваници.[141] Сцене употпуњују и ормарићи с пултом, на којима се налази прибор за писање.[142]

Места на којима су јеванђелисти насликани исказују симболично и њихову повезаност. На источном пару пандантифа, као непосредни ученици Христови, приказани су Матеј и Јован. Тиме је показана и повезаност њихових дела јер је, по једном предању, Јован превео Матејево јеванђеље с хебрејског на грчки. Лука и Марко добили су мање важна места, на западном пару пандантифа, где се сликају у многим црквама из времена Палеолога. У српским храмовима такав распоред писаца јеванђеља уобичајен је и може се видети, на пример, у Богородичиној и Краљевој цркви у Студеници, у Жичи, Сопоћанима, Андреашу, као и у црквама Моравске Србије, међу којима су Раваница и Каленић.[143]

Јеванђелисти су у Ресави, изузев Јована, представљени с персонификацијом Божанске Премудрости, која је, према узору из антике, насликана као млада девојка. Јован пак прима божанско надахнуће непосредно с неба, што је приказано зраком који из сегмента неба долази до његове главе. Иако Јован држи каламос, он не записује

[135] *Велики Типик*, 78–82.

[136] Cf. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 203–205.

[137] Бабић, *Краљева црква*, 76 sqq.

[138] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 51 sq.

[139] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 48.

[140] В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 85–88, сл. 10–15; D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, 49–51, Pl. 10, 11, 136.

[141] Живковић, *Раваница*, 11.

[142] О намештају, представама прибора за писање и архитектонској позадини на сликама јеванђелиста cf. H. Hunger, K. Wessel, *Evangelisten*, in: *RbK* II, Stuttgart 1971, 474–482; И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, in: *Зборник Владимира Мошина*, Београд 1977, 87–112; М. Робов, *Средновековни материали и инструменти за писане от Търново и неговата околност*, in: *Царствуващият град Търнов. Археологически проучвания*, ed. А. Попов, Й. Алексиев, София 1985, 235–242.

[143] Cf. Бабић, *Краљева црква*, 87, 90; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 17–21; idem, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 8 sq.; idem, *Раваница*, 4; Беловић, *Раваница*, 90 sqq.; Живковић, *Каленић*, 6 sq.; Симић-Лазар, *Каленић*, 103 sq.; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 89 sqq.

текст, већ га диктира ученику Прохору, приказаном како седи поред њега. Представа светог Јована с Прохором може се пратити у византијској уметности од X века, а нарочито често Јован је тако приказиван у касновизантијском периоду.[144] Сцена је вероватно настала у Цариграду као илустрација Јовановог живота намењена рукопису Симеона Метафраста. Као основа за ту представу служило је *Житије светог Јована* које је саставио извесни Прохор, вероватно у Ефесу, око 500. године.[145] За разлику од ранијих представа, које јеванђелисту показују у стојећем ставу, на фресци у Ресави он седи, исто као и Прохор, што се у византијској уметности устаљује тек у XIV веку.[146] Осим тога, јасно је да фреска показује Јована и Прохора у пећини на Патмосу у тренутку настанка јеванђеља, јер из Прохоровог пера, као што је поменуто, излазе почетне речи јеванђеља. И тај детаљ појављује се тек у XIV веку, пошто пре тога место настанка јеванђеља није било тачно одређено; према традицији, свети Јован написао је *Откривење* на Патмосу, а јеванђеље у Ефесу.[147]

Као што је поменуто, уз јеванђелисте су у Ресави насликани и њихови символи, који, држећи јеванђеља, извирују из сегмената неба што се налазе између пандантифа, на северној и јужној страни. Ти сегменти представљени су с руком Господњом као символом стваралачке моћи. Четири небеска бића из Језекиљеве визије неба, описана као животиња са четири лица (Јез 1, 6–12), а о којима говори и Јован Теолог у *Откривењу* (4, 6), приказују се у сликарству још од ранохришћанског периода. Већ је лионски бискуп Иринеј (II век) довео свако од тих лица у везу с једним јеванђелистом, додељујући их јеванђелистима као символе. Тиме је изражена нераскидива веза између јеванђелиста и неба, као и јединство јеванђеоских текстова. Рукописи настајали од X до XIII столећа показују да у том периоду јеванђелисти нису увек добијали исти символ. Тек од XIII века усталило се то да је Матејев символ анђео, Марков крилати лав, Лукин крилати бик, а Јованов орао.[148]

Сличне представе јеванђелиста, с персонификацијама Божанске Премудрости, сегментима неба и символима јеванђелиста, појављују се често у уметности времена Палеолога.[149] Прикази из Ресаве могу се поредити са онима у Богородичиној цркви у Пећи и нарочито са споменицима Моравске Србије, тако да се паралеле налазе и у Раваници и Каленићу.[150]

Између јеванђелиста Матеја и Јована на источној страни је, међу пандантифима, насликан *Нерукотворени убрус*. Насправ њега је, између западног пара пандантифа, приказана његова слика на *керамиону*.[151] То сучељавање нерукотворених слика Христових многоструко је символично и на сажет начин представља легенду о мандилиону из Едесе, који је сам Христос на чудотворан начин створио и послао Авгару, краљу Едесе. Представе се односе на онај део легенде по којем је нерукотворена слика оставила отисак на керамиону, такође чудотворан, када је била сакривена у циглани код Хијерополиса. Мандилион је оставио још један отисак у самом граду Едеси, када је, током владе незнабожаца, био зазидан изнад градских врата, где је стајао као заштитник града. У време персијске опсаде Едесе, 544. године, мандилион је на чудотворан начин пронађен, а уз њега се налазио и отисак на керамиону који је он у међувремену оставио. Због тога су грађани Едесе веровали да је град приликом опсаде спасен управо захваљујући заштити те нерукотворене слике. Обе слике чуване су у цркви у Едеси и сматране су највећим заштитницима града. У међувремену је та Христова слика постала позната у целом Византијском царству, па и у земљама које су стајале под утицајем Византије. Обе нерукотворене слике преживеле су период иконоклазма, за разлику од чудотворне слике Христове из Камулијане. Када је, 843. године, култ слика у Византији поново био успостављен, интересовање за нерукотворене слике је порасло пошто су оне сматране реликвијама царства. Тако су 944. године мандилион и керамион пренети из Едесе, која се налазила под влашћу Арабљана, у Цариград.[152] Ту су дочекани уз највеће почасти. После свечаности одржане у њихову част смештени су, један наспрам другог, у цркву Богородице од Фара, која се сматрала ризницом царства. У време латинске власти у Цариграду мандилион је вероватно пренет на Запад, где је у то време интересовање за нерукотворене слике знатно порасло. Ту се и губи траг слици из Едесе, чији је култ, у међувремену широко распрострањен, остао да живи и после њеног нестанка. Византијски сликари често су приказивали мандилион, понекад сам, а понекад, као у Ресави, с његовим отиском на керамиону.[153]

Христова слика која је настала без посредовања људске руке, тако што је Спаситељ прислонио тканину уз своје лице, служила је од давнина као сведочанство о његовом изгледу и отелотворењу Бога. При томе су све њене чудотворне особине пренете и на слику на керамиону, пошто је и она настала без људског посредовања. Као такве, те слике постале су важан символ хришћанске уметности. Сликари су их представљали и пре иконоклазма, да би потом постале и неизоставан мотив у програмима цркава византијског круга. Одраз теолошких расправа вођених у X и XI веку биле су промене у програмима византијских цркава. У храмовима с куполом која почива на пандантифима те представе се од тада готово неизоставно сликају између пандантифа. Само се у куполним црквама чији сликани програм следи стара програмска решења или у онима у којима се због неких других разлога одступило од уобичајеног распореда фресака манди-

[144] Cf. Hunger, Wessel, *Evangelisten*, 466 (са многим примерима); R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 7 sqq.

[145] Cf. *Acta Joannis*, ed. Th. Zahn, Erlangen 1880, LVIII, LX, 154; Hunger, Wessel, *Evangelisten*, 466. О светом Јовану cf. и *LCI* VII, Rom–Freiburg–Basel, 1974, 108–130; *Bibliotheca Sanctorum* VII, 757–797.

[146] Cf. J. Prolović, *John and Sokrat* (у штампи).

[147] *Ibid*.

[148] Cf. K. Wessel, *Evangelistensymbole*, in: *RbK* II, 508 sqq. (с многим примерима); G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 36–49; Nelson, *The Iconography of Preface*, 7 sq., 112; Бабић, *Краљева црква*, 67.

[149] О представама јеваћелиста у византијској уметности и о њиховом пореклу из антике cf. A. M. Friend, Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, I, Art Studies 5 (1927) 115–147; 7 (1929) 3–29; K. Weitzmann, *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels*, Alte und neue Kunst 3/2 (1954) 41–59; idem, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln 1963; idem, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, London 1981; С. Радојчић, *Ликови инспирисаних*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 9–22; Hunger, Wessel, *Evangelisten*, 452 sqq.; J. Prolović, *Die Miniaturen des sogenannten Dovolja-Tetraevangeliars (Belgrad, NBS, Rs, 638)*, JÖB 45 (1995) 283 sqq.

[150] В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 85, 86, 88; Живковић, *Раваница*, 4/4; Живковић, *Каленић*, 6.

[151] Томић, Николић, *Манасија*, Т. CVII; Живковић, *Манасија*, I.

[152] Керамион из Хијераполиса пренет је у Цариград 968. године, у време владе цара Никифора Фоке (963–969).

[153] Cf. J. Prolović, *Mandylion. Das „wahre Bild" Christi in der byzantinischen Kunst* (у штампи).

лион и керамион не сликају на том месту или су (најчешће керамион) изостављени. При том се током времена мењала само иконографија мандилиона. Док је код старијих примера представа подразумевала слику на затегнутом платну, од XIII века најчешће се приказује као слика на убрусу закаченом на крајевима, што је учињено и у Ресави. Сличне представе могу се видети у многим српским црквама, међу којима су и Сопоћани (представа на улазу у протезис), Жича, Грачаница, Богородица Љевишка у Призрену, Богородичина црква у Пећи, Дечани и Матеич. Најважнији споменици Моравске Србије показују пак, као и неки други ранији примери, да мандилион у то време има и такву иконографију, али и ону старију. Тако је у Раваници убрус затегнут, док у Каленићу, као у Ресави, виси, закачен на крајевима.[154]

Представе јеванђелиста и нерукотворених слика у поткуполном простору цркава носе вишеструку симболику. Јеванђелисти су добили место између неба (купола) и земље (наос) као састављачи текстова *Новог завеша*, оних текстова на којима почива хришћанство, а које је сам Господ послао с неба за људе на четири стране света. Зато су аутори четири јеванђеља, као посредници између неба и земље, приказани на четири пандантифа. И чудотворна нерукотворена слика, исто као јеванђеља, потиче од Бога и створена је за човечанство. То су дела Божија, што у Ресави потврђује и представа *Руке Господње* између северних и јужних пандантифа; њом се на симболичан начин изражава стваралачка снага Божија. Представама јеванђелиста на пандантифима и нерукотворених слика између њих, на истој висини, исказана је у Ресави и једнакост између речи и слике Господње. Ту једнакост изразио је у свом делу још Василије Велики, упоређујући јеванђеље и сликарство.[155] Бранитељи икона у доба иконоклазма нарочито су често истицали важност речи и слике као дела Господњих истог значаја, при чему је нерукотворена слика добила посебно место пошто је потицала непосредно од Бога. Колико су, дакле, важна јеванђеља, у којима је забележена реч Христова, толико је важна и нерукотворена слика, којом је приказана његова насликана реч. Теолози су при том истицали да хришћанство почива на обе те посланице Господње — на речи и на слици. Теолошке расправе нашле су одјека и у византијској уметности, па су се тако јеванђелисти и нерукотворене слике приказивали на истој висини и једни поред других у поткуполном простору.[156]

---

[154] Cf. Живковић, *Сопоћани*, 29, 42; Бабић, *Краљева црква*, 77, сл. 22, 78, сл. 33; Живковић, *Жича*, 18; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Дечани*, Београд 2005, 338, сл. 260; В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манасшир Дечани*, Београд 1941, II, 29; Живковић, *Раваница*, 4/4; Живковић, *Каленић*, 6.

[155] PG 31, 489A, 509 A.

[156] Cf. Prolović, *Mandylion*.

The Decorative Program of the Domes and Area under the Domes in the Church of the Monastery Resava

Jadranka Prolović

Because the dome is interpreted as a symbol of the heavens, it is reserved for heavenly subjects. The calotte of the dome is seen as a vault of heaven or “heaven in the heavens” and, as such, as the “house of Christ”. As the commentator in the 19th century reports, the image of Christ Pantokrator was once located at the zenith of the central dome of Resava. The preserved scenes and figures below the dome, specifically the heavenly liturgy and the prophets, confirm the original existence of this image. Together they build an iconology that was very widespread in late Byzantine art. The composition of the central dome of Resava resembles in its complete appearance, supported by some particularities, the central dome of Ravanica, which served as a model for the artists of Resava. One can find close parallels for the decoration of the side domes in Ravanica. The similar arrangement of heavenly powers in the tambours of the domes in Ravanica and Resava indicate that, like in Ravanica, Christ Emmanuel, the Age of Days, the Mother of God and the Archangel Michael could have been depicted in the zenith of the side domes of Resava. This type of decorative scheme in side domes is common in late Byzantine monumental painting.

The remaining fragments with images of angels as deacons positioned in the ring around the zenith of the central dome show that the Heavenly Liturgy was depicted here, specifically the Large Entrance which, aside from the communion, was the only part of the liturgy visible to the faithful. In Resava, the Heavenly Liturgy is completed by the images of crowds of angels, which are portrayed in the tambours of the side domes. The liturgical hymns that accompany these images of angels confirm this order. The rendering of orders of angels in the tambours of the side domes in Resava comply with the traditional program in which these heavenly beings — who being closest to God, who were his first creations and the only to whom a look in the heavenly spheres is always possible — are depicted in His nearest proximity in the dome as a symbol of heaven. The different clothing of the anthropomorphic angels and the differently fashioned robes of the other heavenly beings show that the painter wanted to illustrate the heavenly court with God's heavenly hosts and their hierarchical order. According to Pseudo-Dionysios Areopagites, the hierarchy was composed of nine ranks. It was the top levels of the heavenly army and guard that protect the throne of the Pantokrator and that serve as mediators between heavenly power and humans. With these depictions of heavenly beings in the tambours of the side domes in Resava, the visions of the prophets, who in seldom moments could see these beings, are illustrated.

The twenty-four prophets, who have received their symbolic location underneath the Heavenly Liturgy in the spaces between the windows in the tambour, complete the iconographic program of the central dome. The prophets of

the Old Testament could sometimes look upon God, as they report in their writings. For this reason they were arranged in the tambour of the dome directly beneath the depiction of the heavenly world, which can be seen in the calotte surrounding the Pantokrator. With this symbolic placement, the prophets connect Heaven and the heavenly world with the Earth and the earthly world. Accordingly, they link the heavenly and godly nature of Christ with his human nature. Here in Resava, all four major and twelve minor prophets who composed their own works are depicted. Also Elijah and Eliseus, who even though they wrote nothing serve as major prophets, were shown here in the tambour. Samuel, Zacharias, Aaron and Moses, who represent the prefiguration of Christ as the High and Eternal Priest, are also depicted. Furtherly, their arrangement expresses a hierarchy among the prophets. Those who are more important and whose work is more often used in the liturgy received a space in the upper register. Selected quotations from the works of the prophets written on their scrolls summarize the most important themes of Christian philosophy and Christian belief. These quotations had, for the large part, also been incorporated into the liturgy. This fact is to be coupled with not only the depiction of the Heavenly Liturgy on the zenith of the dome but also with the Liturgy of the Holy Fathers in the apse of the church, as well as with the liturgy performed daily in the church, which itself is in turn modelled on the Heavenly Liturgy. Most of the quotations were dedicated to holy days on which the appearance of God and of the Holy Trinity are expressed. One of these is Pentecost, which the church at Resava especially celebrated. The quotations further emphasize the suffering of Christ on the cross and particularly the Anastasis. The prophets depicted suggest not only the Messiah; they also emphasize the importance of the Mother of God, of John the Baptist, and furtherly of the apostles and priests as successors of Jesus. John Prodromos is shown by his presence and by the quotation in the hand of his father, Zacharias. With their symbols, the Old Testament priests point out the role of the Mother of God in the mystery of the Incarnation and the Salvation of Man. They are not only as prefigurations of Christ present, but also as the Old Testament predecessors of the apostles and their priestly followers, who continued the work of Christ through which the church survives. The depictions of the prophets and the quotations in their hands contribute with certainty to the painted themes that are illustrated in the lower zone of the church. It is important to note, that they do not always stand directly above their corresponding scene. The central dome of Resava was too complicated for this kind of arrangement that is often found in Byzantine chuches. All other symbolic relationships are however presented in superior style in the central dome of Resava.

The surfaces beneath the four side domes and most likely those of both upper windows in the south wall of the diakonikon and the north wall of the prothesis of Resava were probably primarily decorated with the ancestors of Christ and the Righteous. Their presence is to be interpreted symbolically as a confirmation of the earthly life of Christ and furtherly suggest the Incarnation and the roles of Christ as priest and king, which can be followed through the generations of his human ancestors. These figures also stand for a connection between the New and Old Testaments.

In the central dome of Resava, the evangelists are arranged in the pendentives while renderings of the mandylion and keramion (east and west) and of the blessing Hand of God (north and south) cover the surfaces in between. The evangelists are placed in this position starting in the 11th century at the latest. In the late Byzantine period, the evangelists became almost exclusively decoration for the pendentives; the church of Resava is such a typical example.

The arrangement of the evangelists on the pendentives of Resava demonstrate not only the relationship between the evangelists themselves, but also between their works. Thus, as direct disciples of Christ, the evangelists Matthew and John received their positions on the eastern pendentives. The relatedness of their works are further expressed through this arrangement. Luke and Mark received the less prominent positions on the western pendentives of the central dome. The evangelists are depicted in the same placement in many domed churches from the Palaiologian era in the entire Byzantine area of influence.

With the exception of John, all of the evangelists in Resava are shown with the personification of Heavenly Wisdom, which is depicted symbolically as a young woman according to models from Antiquity. John receives the supernatural power as rays directly from heaven and dictates to his pupil Prochoros. Aside from the evangelists themselves, their heavenly symbols are also located in Resava, which, along with the Gospel, glide from the Hand of God out of a heaven segment. Similar depictions of the evangelists with personifications of Heavenly Wisdom, heaven segments and the symbols of the evangelists were quite popular in late Palaiologian times.

As already mentioned, the "true images" of Christ are located in the areas between the pendentives. As it was produced through direct contact with the face of the Saviour, the mandylion serves as proof for the human features of Christ and confirms his human incarnation. All of the characteristics of the mandylion are naturally reflected in the copy of the keramion. Because of their meaning, both of these "true images", of which the first depictions are pre-iconoclastic, became one of the most important symbols of Christian art. After iconoclasm, depictions of the *acheiropoietoi* from Edessa proliferated; the mandylion was the more prevalent object of the arts. As a consequence of theological debates and a changing image program in the arcades beneath dome during the 11th century, the mandylion and keramion were moved to the area between the pendentives and are hardly missing from this location in any domed church from this point on.

The depictions of the evangelists and of both "true images" in the vaulting directly under the dome have a deep symbolic meaning. As the authors of the Gospels, upon whose works Christianity is based, they received this space between Earth (naos) and Heaven (dome). Like the Atlas of Antiquity, they carry the word (evangelium) of Christ, which was spread directly from God through the four Gospels to the people on the four sides of the world. His image, which Christ sent to Abgar and which, like the word, possesses a supernatural power, also comes directly from God. In Resava, the creative power of God is presented symbolically in the form of His hand. The arrangement of the evangelists and both "true images" express a very important equation between the word and the image of Christ. This parallel has occupied Christian theorists from the beginning; already Basil the Great explained "What the word of historic writing brings to the ears, painting shows silently through the image". During and after iconoclasm, theologians especially emphasized the word and image as equally important methods of proclamation. Thus, the Gospels, through which the written word of God is communicated, are equal to the "true images", which convey the unwritten word of Christ. As can be learned from the teachings of Christian theorists, Christianity is based upon both of these, the word and the image. The theoretical occupation with this aspect is reflected in the arts as well, to the extent that the evangelists and the "true images" are positioned next to each other in the decorative program of Byzantine churches. This arrangement became typical for these surfaces and can be continually followed in domed churches starting in the 11th century.

Remarques sur certains archaïsmes iconographiques dans les peintures murales byzantinisantes de la Pologne au XV^e siècle*

Athanassios Semoglou

UDC 75.052.046.3(438)“14”:7.033.2.01/.04

L'étude des certains rarissimes archaïsmes iconographiques dans les peintures murales de style byzantin en Pologne de l'époque du roi Ladislas Jagiello (fin du XIVe — début du XVe siècle) a révélé la pénétration d'une tradition riche et originale qui remonte au milieu syro-palestinien des premiers siècles du christianisme. Ce langage pictural conservateur traduit le phénomène du retour à des formules archaïques et s'inscrit dans l'effort, de la part du roi, d'harmoniser les tensions politiques et religieuses des deux communautés du pays (orthodoxe et catholique), grandi après l'union du grand Duché de Lituanie au royaume de Pologne en 1386.

La fin du XIXe siècle s'est montrée très généreuse pour les archéologues et les historiens de l'art polonais médiéval ainsi que pour les byzantinistes du monde entier. La découverte des fresques de style byzantin en Pologne de l'époque du roi Ladislas Jagiello (fin XIVe — début XVe siècle) fut un heureux surpris pour les chercheurs qui ont essayé de préciser l'identité de cette peinture.[1]

La bibliographie internationale retient le nom d'Anna Różycka-Bryzek qui s'est consacrée à la recherche de cette peinture *more graeco* avec ses nombreuses publications valables.[2] De son côté, un autre chercheur, le professeur regretté Miltos Garidis familiarisait les spécialistes grecs avec cet art méconnu encore en Grèce. Sa recherche reconnaissait la valeur de la peinture byzantinisante de la Pologne, en tant qu'une étape d'un processus d'évolution de l'art byzantin, marqué par la pénétration du goût gothique.[3] De ce point de vue, le caractère de cette peinture pourrait s'aligner avec celui de Crète ou de Leucade en Grèce ainsi qu'avec celui de Chypre tout au long du XVe siècle.[4]

Il est attesté que la tradition paléologue de la Serbie, en principe, constitue le réservoir principal d'images pour les peintres des églises des provinces orientales et méridionales de la Pologne.[5] Ceci est perceptible aussi bien dans les programmes des monuments que dans les structures iconographiques de plusieurs compositions. C'est le cas de l'église collégiale de Wislica (fin du XIVe — début du XVe siècle), de la chapelle de la Sainte Trinité du château de Lublin (1418), de la cathédrale de Sandomiertz (1430 environ) et de la chapelle de la Sainte Croix de la cathédrale de Wawel à Cracovie (1470).[6] Il y avait également d'autres églises qui, selon les sources du XVe siècle, furent décorées à la manière grecque mais qui ne sont pas conservées actuellement.[7]

Cependant, un répertoire des motifs archaïques co-existe, semble-t-il, avec les nombreux éléments paléologues et les traits occidentaux.[8] Bien entendu, nous ne pouvons pas tout relever dans cet article, Nous nous proposons d'en observer seulement quelques échantillons typiques. C'est pourquoi nous avons choisi à présenter quatre archaïsmes iconographiques, exceptionnellement rares, qui peuvent être considérés comme des indices de leurs sources d'inspiration.

Nous commencerons, alors, cette enquête par le détail original de la présence d'une statue païenne sur un arbre dans la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem de la chapelle de la Sainte Trinité du Château de Lublin (fig. 1). Ce trait fut déjà

---

* Cet article fut objet de ma communication à la conférence internationale qui a eu lieu à Bialystok en Pologne (le 28–29 septembre) et avait comme titre: *Orthodox Church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition.* Je tiens à remercier le collègue, professeur de l'art byzantin à l'Université 'Kardynał Stefan Wyszyński' de Varsovie, Mr Waldemar Deluga, de m'avoir aidé à rassembler la bibliographie élémentaire polonaise sur l'art des monuments en question.

1 Signalons que toutes les peintures byzantinisantes conservées actuellement en Pologne sauf celles de la chapelle Sainte Croix de Wawel à Cracovie furent postérieurement recouvertes de couches de crépis. Pour un état de l'historique de conservation des monuments polonais, v. A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, Studia do dziejów Wawelu III (1968) 175–176 (avec un résumé en français); cf. aussi les rapports sur l'histoire de conservation des peintures murales de Wislica [W. Zalewski, *Konserwacja fresków w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, Ochrona zabytków 21/3 (1968) 45–51 (avec un résumé en français)], et de Sainte-Croix à Wawel [idem, *Malowidło bizantyńsko-ruskie. Historia konserwacji malowideł bizantyńskich (1470) w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu*, Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki 9/3 (34) 1998, 2–15 (traduit en anglais, 70–75)].

2 Les œuvres de Anna Różycka-Bryzek seront citées plus bas à propos de chaque monument. Pour le moment, il suffit de noter son article: *Niezachowane malowidła 'graeco opere' z czasów Władysława Jagiełły*, Analecta Cracoviensia 19 (1987) 297–318.

3 M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 29.

4 *Ibid.*, 37–38 et 39–55.

5 V. les premières, déjà anciennes, remarques de C. Osieczkowska, *Les peintures byzantines de Lublin*, Byzantion 7 (1932) 244, 247, 251.

6 Sur les peintures de la collégiale de Wislica, v. A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, Folia historiae artium I (1964) 47–82 (avec un résumé en français); sur celles de la chapelle de la Sainte Trinité de Lublin v. eadem, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000; sur les fresques de Sandomiertz v. A. Marsowna, *Die Kunst des christichen Ostens in der polnischen Wissenschaftlichen Literatur*, BZ 32 (1932) 336–345; enfin sur celles de la Sainte Croix de Wawel à Cracovie, v. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła na Wawelu*, 175–293.

7 Różycka Bryzek, *op. cit.*, 175.

8 A. Różycka-Bryzek a déjà remarqué ce phénomène dans les peintures murales byzantinisantes de Sandomiertz et de Lublin en Pologne (A. Różycka Bryzek, *Echa tradycji antycznych w bizantyńsko-ruskich malowidłach ściennych Sandomierza i Lublina*, in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenerio dicata*, Varsovie 1981, 115–120).



Fig. 1. Les Rameaux, Chapelle de la Sainte Trinité à Lublin (photo d'après A. Rozycka-Bryzek)

signalé par Anna Różycka-Bryzek qui l'a rattaché, avec raison, aux exemples offerts par les miniatures arméniennes de l'école de l'Arménie Mineure en Asie Mineure.[9] Il s'agit des codes Nr. 3723 (1045), fol. 2r (fig. 2) et Nr. 3784 (1057), fol. 8r (fig. 3) de la fameuse bibliothèque Matenadaran à Erevan ainsi que de celui Nr. 3624 (1041) (fig. 4) de la Bibliothèque du Patriarcat de Jérusalem. Ces miniatures ont été étudiées et publiées par Tatiana Izmailova.[10] La chercheur russe a proposé d'identifier la statue féminine sur l'arbre à celle de Daphné, divinité hellénisée d'Astarté ou d'Anahite.[11]

Cependant, l'explication de l'incorporation de ce détail païen dans une composition chrétienne reste toujours énigmatique. L'interprétation de ce motif pourrait élucider aussi la question de son origine. Sans être exhaustif, il suffirait d'ajouter encore quelques exemples du même genre, mais d'un caractère différent, qui nous aideront à mieux comprendre les raisons spécifiques d'un tel choix:

— *primo*, les statues, dites d'Arès, qui apparaissent dans cette scène au milieu des basiliques et des coupoles de la ville de Jérusalem sur quelques manuscrits byzantins, comme le psautier de Londres, *Add. 19.352*, fol. 6r (1066) ainsi que celui de Barberini, *Vat. Barb. Gr. 372*, fol. 10r (peut être en 1060),[12] et

— *secundo*, une miniature provenant d'un manuscrit éthiopien des Évangiles, daté des environs de 1500, le *Pierpont Morgan Library Nr. 828*, fol. 11v et 12r[13] (fig. 5).

En effet, après la crise iconoclaste, la tendance générale des artistes de recourir aux œuvres hellénistiques a nourri l'imagerie byzantine de motifs païens.[14] Des sujets mythologiques ou des représentations de dieux et de déesses, inspirés directement de l'Antiquité, pénètrent dans l'iconographie religieuse à travers l'art des manuscrits.[15] Ce seront en principe les Octateuques et les Psautiers à illustration marginale qui, grâce à leur contexte et caractère, multiplieront les références artistiques aux cultes païens.[16] La copie de nombreux ouvrages antiques pendant la renaissance macédonienne semble avoir facilité la procédure de l'incorporation des images du paganisme dans l'art chrétien.

Cependant, si les conditions de transmission de ces modèles antiques dans les psautiers sont assez claires, les raisons de leur présence sont, dans certains cas, à expliquer.

---

[9] Eadem, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełłyi*, 69 et fig. 50.

[10] T. A. Izmaĭlova, *Armianskaia miniatiura XI veka*, Moscou 1979, pl. 35, 38 et 43.

[11] Eadem, *Obraz Bogini v armianskikh miniatiurakh XI veka*, Vizantiĭskiĭ vremennik 27 (1967) 206–228. Il est à propos de souligner l'héritage riche de l'Antiquité concernant la représentation des dieux ou des déesses sur les arbres (v. l'article d'A. Apostolaki, *Διονύσιος Δενδρίτης*, Αρχαιολογική Εφημερίς 1942–1944, 73–91). De même, des monuments comme le fameux palmier de bronze de l'Eurymédon sur le parvis du temple d'Apollon de Delphes [P. Amandry, *Notes de topographie et d'architecture delphiques*, Bulletin de Correspondance Hellénique 78 (1954) 295–315] et probablement le palmier naxien de Nicias [P. Courbin, *Le colosse Naxien et le palmier de Nicias*, in: *Études déliennes*, publiées à l'occasion du centième anniversaire du début des fouilles de l'École française d'Athènes à Délos, Athènes–Paris 1973 (BCH, Supplément 1), 157–172] constituent des vrais témoins de cet usage dans l'Antiquité.

[12] Pour le psautier de Londres v. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, II. Londres Add. 19.352*, Paris 1970, fig. 12; pour le Barberini v. J. Anderson, P. Canart, Ch. Walter, *The Barberini Psalter. Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, Zürich 1989, fol. 10r. C'est Gabriel Millet qui a remarqué, le premier, le détail insolite de la statue d'Arès sur une colonne dans la scène des Rameaux des psautiers de Londres et de Barberini. Le chercheur français a indirectement signalé le caractère hellénistique de ce motif archaïque sans pourtant procéder à son interprétation (G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960², fig. 241 et 242 et 263–264).

[13] V. *infra*, n. 21

[14] S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, 164.

[15] K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, 202.

[16] Sur les sources de l'Antiquité classique chez les Octateuques v. K. Weitzmann, M. Bernabo (en collaboration avec R. Tarasconi), *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999, Texte, 302–307.



Fig. 2. Les Rameaux, Matenadaran, Erevan, code № 3723, fol. 2r (photo d'après T. Izmailova)



Fig. 3. Les Rameaux, Matenadaran, Erevan, code № 3784, fol. 8r (photo d'après T. Izmailova)



Fig. 4. Les Rameaux, Bibliothèque du Patriarcat de Jérusalem, code № 3624 (photo d'après T. Izmailova)

La présence, par exemple, de la scène des Rameaux dans les psautiers de Londres et de Barberini illustrant le psaume VIII, 2–3[17] trouve son explication par le fait que ce verset biblique est cité dans l'évangile de Matthieu à propos de l'Entrée du Christ à Jérusalem (XXI, 16).[18] Cette tradition artistique remonte déjà au IX[e] siècle et a aussi des parallèles en occident avec les psautiers carolingiens.[19] Pourrait-on éventuellement attribuer la représentation des statues païennes d'Arès dans la composition à l'esprit militant du troisième verset du même psaume qui proclame la promesse de la victoire contre les ennemis?[20]

Avant d'y répondre, il mérite d'arrêter sur l'exemple du manuscrit éthiopien *Pierpont Morgan Library* № 828.[21] La statue d'un Dieu, mais cette fois-ci probablement acéphale, apparaît également dans la scène des Rameaux qui se conjugue, d'une manière étrange, avec la Résurrection de Lazare sur une double page (fig. 5). A la différence d'Arès, cette statue a une fonction précise dans l'action représentée, puisqu'elle reçoit la supplication des deux personnages: l'un de taille démesurée et courbé à l'angle droit ôtant ses vêtements et l'autre, de taille minuscule, désigné par l'inscription Lévi le publicain.[22] Les spécialistes sur l'art éthiopien, Mme Heldman et le professeur Claude Lepage ont interprété, avec raison je crois, ce dieu acéphale «comme une allusion à un des dieux guérisseurs, Sérapis, Asclépios ou Salomon dont la puissance se manifestait régulièrement à certains moments de l'année à la porte principale de Jérusalem, dans les eaux de la piscine Probatique».[23] Si cette remarque est valable, rien ne pourrait exclure l'hypothèse de Claude Lepage, qui voit dans ce détail le souvenir d'une étape de l'itinéraire suivi à Jérusalem par le Christ et les premiers chrétiens au plus tard au début du IV[e] siècle.[24] Il s'agirait donc d'une survivance d'origine Palestinienne dans l'iconographie de cette miniature éthiopienne tardive, survivance qui s'avère être liée à une ancienne station liturgique à la Probatique.

L'exemple éthiopien et les miniatures arméniennes, bien qu'écartés dans le temps et l'espace, semblent avoir partagé certains traits communs. Tout comme la miniature éthiopienne, la provenance des manuscrits arméniens de la région de l'Asie Mineure témoigne *ipso facto* des contacts directs avec le milieu gréco-syrien et syro-palestinien. Le réservoir donc d'images, auquel les miniaturistes arméniens et leur collègue éthiopien avaient emprunté ses modèles, ferait sans doute partie d'un large fonds commun archaïque, survécu en partie et dans un état fragmentaire dans la périphérie byzantine.[25]

Une fois que nous avons défini le milieu artistique et établi les rapports des modèles en question, nous pouvons maintenant avancer une interprétation possible du motif de la statue féminine sur un arbre dans la scène des Rameaux des miniatures arméniennes ainsi que de la peinture murale de Lublin.[26]

Il est déjà connu que depuis Hadrien et jusqu'au Constantin apparaît à Jérusalem le culte à une déesse en qui l'on reconnaît Astarté que les Gréco-Romains identifiaient avec leur Aphrodite et leur Venus.[27] Cette divinité devient do-

---

[17] «Que ton nom est magnifique sur toute la terre! Ta majesté s'élève au-dessus des cieux. Par la bouche des enfants et de ceux qui sont à la mamelle.»

[18] «Ils lui dirent: Entends-tu ce qu'ils disent? Oui, leur répondit Jésus. N'avez-vous jamais lu ces paroles: Tu as tiré des louanges de la bouche des enfants et de ceux qui sont à la mamelle?»

[19] K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, 21.

[20] «Tu as fondé ta gloire pour confondre tes adversaires, pour imposer silence à l'ennemi et au vindicatif.»

[21] C. Lepage, *Première iconographie chrétienne de Palestine: Controverses anciennes et perspectives à la lumière des liturgies et monuments éthiopiens*, in: Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (par la suite CRAI), Paris, juillet–octobre 1997, fig. 3, 750.

[22] *Ibid.*, 751.

[23] *Ibid.*, 752. Cf., aussi, M. E. Heldman, *Miniatures of the Gospels of Princess Zir Gānēla. An Ethiopic Manuscript dated 1400 /01* (thèse de doctorat dactylogr., Washington University), St. Louis 1972.

[24] Lepage, *Première iconographie*, 753.

[25] V. *infra*, n. 85.

[26] A ce point, il est utile de prendre en considération les influences arméniennes sur l'ornement du rinceau dans le monument de Lublin, notées déjà par C. Osieczkowska (*Les peintures byzantines de Lublin*, 251).

[27] Sur la déesse Astarté et son identification avec Aphrodite, v. M. Delcor, *Astarté*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) III/1, Zürich 1986, 1077–1078.



Fig. 5. La Résurrection de Lazare et les Rameaux, Pierpont Morgan Library, New York, code № 828, fol. 11v et 12r (photo d'après Cl. Lepage)

minante dans la triade du Capitole d'*Aelia* et arrive à éclipser *Jupiter* incarnant le génie même de la ville.[28] Les notes d'Eusèbe, selon lesquelles Aphrodite seule est mentionnée au Golgotha, en viennent à vérifier la prépondérance de cette divinité féminine à Jérusalem.[29] Il est aussi à remarquer que l'Ancien Testament abonde en références sur la déesse Astarté qui, en tant qu'une divinité du premier rang avec Baal, rivalise avec l'Eternel Dieu d'Israël.[30] L'ensemble des remarques ci-dessus renforcerait, alors, l'hypothèse, selon laquelle la statue auprès de la porte de Jérusalem s'identifierait avec le génie païen de la ville, représenté par Astarté, divinité consubstantielle à *Venus*.

Ce motif confère, donc, à la scène une valeur particulière, puisqu'il met l'accent sur le double caractère du triomphe du Christ, terrestre et céleste. L'Entrée à Jérusalem de Lublin se trouve ainsi investie, grâce à ce détail exceptionnel, de valeurs triomphales que les programmes iconographiques byzantins médiévaux ne les soulignent plus. La visualisation du triomphe du Christ dans les Rameaux reste, en effet, un trait caractéristique de la périphérie orientale du monde byzantin.[31] L'exemple de l'église des Saints Archanges dite Tanghil en Géorgie (XIIIe siècle) est significatif de cet esprit triomphant.[32] Derrière le Christ, la présence d'une croix triomphale qui renvoie à la croix plantée par Théodose II au Golgotha en combinaison avec la représentation d'un édifice important font appel à «un paysage urbain» extraordinaire. Selon Tania Velmans, ces deux motifs, proviennent très probablement d'une miniature et visualisent la Jérusalem céleste face à la Jérusalem juive, la ville de la Seconde Venue et du Jugement Dernier, acte final de la victoire définitive contre la mort.[33]

Or, la statue dans la composition des Rameaux constitue un archaïsme, vraisemblablement d'origine Palestinienne, diffusé exclusivement par l'art des manuscrits.[34] Il est certain que la peinture paléologue, dont les peintres ukrainiens

---

[28] H. Vincent, F.-M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire* II, Paris 1926, 887. Cf. aussi l'article récent de N. Belayche, *Tychè et la Tychè dans les cités de la Palestine Romaine*, Syria 80 (2003) 121–122 (où la bibliographie précédente). Pour la déesse fameuse du panthéon phénicienne dont le culte était liée à la Palestine, v. aussi l'article de M. Clermont-Ganneau, *Une dédicace à 'Astarté Palestinienne' découverte à Délos*, in: *CRAI*, 1909, 1–11.

[29] Vincent, Abel, *Jérusalem*, 887.

[30] Juges II, 13 («Ils abandonnèrent l'Eternel, et ils servirent Baal et les Astartés»), I Samuel VII, 4 («Et les enfants d'Israël ôtèrent du milieu d'eux les Baals et les Astartés, et ils servirent l'Eternel seul»), I Samuel XII, 10 («Ils crièrent encore à l'Eternel et dirent: Nous avons péché, car nous avons abandonné l'Eternel, et nous avons servi les Baals et les Astartés»), I Rois XI, 5–6 («Salomon alla après Astarté, divinité des Sidoniens… Et Salomon fit ce qui est mal aux yeux de l'Eternel, et il ne suivit point pleinement l'Eternel, comme David, son père»), II Rois XXI, 1–3 («Manassé avait douze ans lorsqu'il devint roi … il fit ce qui est mal aux yeux de l'Eternel… Il rebâtit les haut lieux qu'Ezéchias, son père avait détruits, il éleva des autels à Baal, il fit une idole d'Astarté»), II Rois XXII, 6 [«Il (le roi Josias) sortit de la maison de l'Eternel l'idole d'Astarté»], Isaïe XVII, 7–8 («En ce jour, l'homme regardera vers son créateur, et ses yeux se tourneront vers le Saint d'Israël. Il ne regardera plus vers les autels, ouvrage de ses mains, et il ne contemplera plus ce que ses doigts ont fabriqué, les idoles d'Astarté et les statues du soleil»), Jérémie XVII, 2 («Comme ils pensent à leurs enfants, ainsi pensent ils à leurs autels et à leurs idoles d'Astarté…»). V. la thèse d'A. L. Perlman, *Asherah and Astarte in the Old Testament and Ugaritic literatures*, Berkeley 1978 (Graduate Theological Union), 100–128.

[31] T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)*, in: *Rayonnement Grec. Hommage à Charles Delvoye*, ed. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier, Bruxelles 1982, 480–481 (réimprimé in: eadem, *L'Art médiéval de l'Orient Chrétien. Recueil d'études*, Sofia 2002[2], 148).

[32] Velmans, *Observations*, pl. LII, fig. 3.

[33] *Ibid.*, 475.

[34] Signalons que l'exemple de Lublin reste, selon mes connaissances, le seul ensemble de l'art monumental, connu actuellement, qui a conservé ce détail.



Fig. 6. La Cène, Chapelle de la Sainte Trinité, Lublin (photo d'après A. Rozycka-Bryzek)

du monument polonais[35] se sont inspirés, n'ait pas adopté cette formule restée incompréhensible, semble-t-il, à l'époque. Il reste à savoir comment cette particularité arrive-t-elle en Pologne au XVe siècle et à travers quelle voie?



Fig. 7. Judas, détail de la scène de la Cène, Chapelle de la Sainte Trinité, Lublin (photo d'après A. Rozycka-Bryzek)

Passons maintenant à une interprétation artistique, également exceptionnelle, celle de la possession de Judas par le diable dans la composition de la Cène (fig. 6) ainsi que dans la scène qui représente Judas devant les archiprêtres, les deux historiées dans la chapelle de Lublin.[36] L'envahissement démoniaque de Judas est illustré, d'une manière originale, par la représentation d'un petit diable noir assis sur la nuque de l'apôtre (fig. 7).

Il y a de nombreuses références dans le Nouveau Testament concernant la possession de l'apôtre par le diable et même son identification à lui, fait qui l'aurait amené, d'ailleurs, à l'acte de la trahison. De même, les écrits apocryphes, les commentaires patristiques ainsi que l'hymnographie décrivent avec éloquence, souvent exagérée, l'association du traître avec le diable.[37]

Pourtant, le sujet iconographique de la possession démoniaque de Judas est resté rare pour la peinture byzantine.[38] Pour ce qui est du banquet mystique, l'épisode est attesté sporadiquement dans quelques peintures murales des églises cappadociennes, comme celles de Yilanli et de Kokar kilise (fin Xe — début XIe siècle).[39]

Comme une scène indépendante, la possession de Judas est rencontrée dans la miniature marginale du psautier Chloudov daté du IXe siècle illustrant le verset 6 du psaume CVIII (CIX) (fig. 8).[40] Le diable y est figuré deux fois, une première près de Judas en conversation avec lui et une deuxième tenant la corde pour le pendre en illustrant l'effet de la possession qui est le suicide.[41]

De même, l'accompagnement de Judas par le diable dans la scène des archiprêtres ne fera pas carrière dans la

[35] Garidis, *La peinture murale*, 30.

[36] Różycka Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły*, fig. 56 (p. 73) et fig. 57 (p. 74–75). Ce détail fut déjà signalé et commenté par Garidis, *op. cit.*, 31–32.

[37] Sur l'ensemble des sources relatives à la possession de Judas par le diable v. A. Semoglou, *La pendaison de Judas. Essai d'interprétation de la scène aux XVe et XVIe siècles et la littérature extra-canonique*, Cahiers Balkaniques 27 (1997) 15. A ce propos, nous voulons seulement remarquer que dans l'évangile de Jean, nous constatons une progression dans l'envahissement diabolique de Judas pour devenir à la fin l'incarnation de Satan. Cette progression se fait avec alternance d'épisodes, où Judas est représenté comme un homme dont la noirceur invite à la possession. Ainsi pour Jean, beaucoup plus que pour Luc, la mort de Jésus n'advient pas à cause d'une simple défaillance humaine pour aussi noire qu'elle soit, mais elle se joue sur un autre niveau, celui d'un combat cosmique (qui est dans l'esprit de l'évangile de Jean), où Jésus est confronté dans un débat singulier avec «le prince de ce monde» (Jn. XII, 31; XIV, 40; XVI, 11).

[38] Sur ce sujet v. A. Tourta, *The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals*, in: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme, Ikonographie, Stil.* Symposium in Marburg, 25–29. 6. 1997, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 322 sqq. Cf., aussi, Th. M. Provatakis, *Ο Διάβολος εις την Βυζαντινήν Τέχνη*, Thessalonique 1980, 67–68.

[39] Selon N. Thierry qui a publié les compositions, le caractère de celles-ci trahit des survivances d'un dualisme d'inspiration paulicienne, puisé probablement aux apocryphes bogomiles. Notons aussi que dans Pürenli seki kilisesi, ils restent seulement les traces des lettres des mots du démon Céléphouzé qui, dans les deux autres églises, est représenté derrière Judas: «aujourd'hui à ton repas sacré (prends moi comme participant)». Cf. N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age*, Turnhout 2002, 157–158 et sch. 61.

[40] «Place-le sous l'autorité d'un méchant. Et qu'un accusateur se tienne à sa droite.»

[41] M. V. Shchepkina, *Miniatiury Khludovskoĭ psaltyri*, Moscou 1977, fol. 113r. Dans le même esprit, nous rencontrons également un détail fort étrange dans la scène du Jugement Dernier de Karsi Kilise en Cappadoce (1212). L'Antéchrist chevauche la Bête de l'Apocalypse et tient la corde qui étrangle Judas. Cf. N. Thierry, *La peinture de Cappadoce au XIIIe siècle. Archaïsme et contemporanéité*, in: *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, ed. V. Korać, Belgrade 1988, sch. 4 (p. 368).



Fig. 8. Judas et le diable, détail, Psautier Chloudov, Musée Historique, Moscou, cod. 129, fol. 113r (photo d'après M. B. Chepkina)

peinture de la période paléologue. C'est encore une fois dans le psautier Chloudov que le diable, sous forme d'un oiseau noir, s'envole au-dessus de la tête de l'apôtre qui est en train de se mettre d'accord avec les prêtres juifs.[42] On pourrait penser que la conjugaison ordinaire de cet épisode avec celui de la Cène, qui avec quelques autres scènes feraient jadis partie d'un petit cycle iconographique dit de Judas dans l'art byzantin et post-byzantin,[43] devrait avoir pesé sur le choix du motif du diable dans le monument polonais.

Nous constatons, alors, pour une deuxième fois que certains des peintres de l'atelier qui a décoré la chapelle de Lublin ont préféré des modèles inconnus dans l'art contemporain paléologue, faisant ainsi preuve d'un éclectisme extraordinaire de caractère rétrospectif.

En ce qui concerne les plus profondes raisons d'un tel choix iconographique, nous nous demandons si celui — ci ne serait une référence visuelle polémique contre les juifs de Pologne au XV^e^ siècle.[44] Il est de fait qu'au Moyen Age occidental, le personnage de Judas a fonctionné comme le bouc émissaire par excellence. En incarnant la figure emblématique de la trahison, Judas reçoit toute la haine portée aux Juifs, qui apparaissent comme de véritables obsessions imbibant plusieurs textes à partir de l'an mil quelle qu'en soit la forme.[45] Rappelons, à ce propos, la riche littérature polémique des *Adversus Judeos* qui explose au XIII^e^ siècle en relation avec le refus de l'usage cultuel des arts par les Juifs ainsi que leur rejet de l'anthropomorphisme divin.[46] La projection des Juifs sur le personnage de Judas permet de récupérer à leur encontre toutes les accusations portées contre Judas seul. C'est ainsi qu'on peut interpréter des formules iconographiques analogues qui visualisent, chaque fois de manière différente, la répugnance de la communauté chrétienne à l'égard du traître.[47]

---

[42] Shchepkina, *Miniatiury*, fol. 40v.

[43] Tourta, *The Judas cycle*, 335.

[44] Signalons que les groupes juifs ont émigré en Pologne et en Lituanie à partir du XIII^e^ siècle et ont formé le noyau des communautés juives polonaises et russes. La Pologne devient dès le XVI^e^ siècle le nouveau centre de la vie culturelle juive en Europe. Les juifs de Pologne jouissaient d'une plus grande liberté dans le choix de leurs professions, mais leur statut juridique est resté le même que dans l'Ouest. Sous Casimir le Grand (1333–1370), toutes facilités étaient données aux juifs pour mener à bien leurs affaires. En 1388, une charte garantit les mêmes privilèges aux Juifs du Grand Duché de Lituanie. Toutefois, pendant le XIV^e^ siècle, l'Europe est frappée par la peste noire. Les juifs, parmi d'autres minorités, sont accusés d'avoir répandu la maladie désastreuse. Plusieurs ont cru que les communautés juives avaient empoisonné les puits et les sources d'approvisionnement en eau pour se venger des décennies d'hostilité anti-juive. Une nouvelle vague d'hostilités s'est déclenchée et des milliers de Juifs ont été tués depuis l'Espagne et l'Italie jusqu'en Angleterre et en Pologne. Un ancien chroniqueur rapporte qu'à cette époque, les Juifs furent exterminés dans presque toute la Pologne. Poznan en 1399 et Cracovie en 1407 connurent des accusation de meurtre aussi sanglantes que n'importe quelle ville de l'Europe chrétienne d'Occident; au milieu du XV^e^ siècle, Jean de Capistrano réussit également à exciter en Pologne les sentiments anti-juifs avec leurs conséquences horribles. A consulter l'étude fondamentale de C. Roth, *Histoire du peuple juif. Des origines à 1962*, Paris 1963, 326–327. Cf., aussi, H. Minczeles, *Une histoire des Juifs de Pologne*, Paris 2006.

[45] V., à ce propos, les commentaires de Luc du moine bénédictin, Bède le Vénérable (673–736) (PL 92, col. 382–383), l'Historia d'Ademar de Chabannes écrit en 1028 (P. J. Geary, *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*, Paris 1996, 225), le texte *De vita sua* du noble et moine Guibert de Nogent, écrit vers 1116 (A. Boureau, *L'événement sans fin*, Paris 1993), le commentaire du Deutéronome et des Psaumes de l'abbé de Deutz, Rupert (1075–1129) (PL 167, col. 962) et le *Liber bellorum Domini* du juif converti Guillaume de Bourges écrit vers 1235 [*Guillaume de Bourges. Le Livre des Guerres du Seigneur*, ed. G. Dahan, Paris 1981 (SC 288), ch. XI]. Informons les lecteurs que nous sommes en train de préparer une étude sur ce sujet.

[46] Sur ce sujet, v. l'étude importante de L. Brugger, *La façade de Saint-Étienne de Bourges. Le Midrash comme fondement du message chrétien*, Poitiers 2000, 239.

[47] M. Garidis remarque avec surpris les analogies référentielles parmi ce détail du monument polonais et la particularité archaïque du retrait de Judas dans la scène de la Communion de la Vierge Phorbiotissa à Assinou (1106) ainsi que de la Vierge Podythou à Galata (1502), cf. Garidis, *La peinture murale*, 32. A ces exemples ajoutons encore ceux de la Vierge Apsinthiotissa et des saints Apôtres Pera Chorio Nissou à Chypre, également de période médiobyzantine (Ch. Chotzakoglou, *Βυζαντινή Αρχιτεκτονική και Τέχνη στην Κύπρο*, in: *Ιστορία της Κύπρου*, t. Γ: *Βυζαντινή Κύπρος*, ed. T. Papadopoullos, Nicosie 2005, 638 et fig. 436–437, 450).



Fig. 9. La Transfiguration, Chapelle de la Sainte Croix de Wawel, Cracovie (photo d'après A. Rozycka-Bryzek)



Fig. 10. La Transfiguration, Matenadaran, Erevan, code № 6201, fol. 6r (photo d'après T. Izmailova)



Fig. 11. La Transfiguration, Matenadaran, Erevan, code № 4806 (photo d'après L. Zakarian)

Le troisième schéma provient des peintures murales de la chapelle funéraire de la Sainte Croix de la cathédrale de Wawel à Cracovie, réalisées en 1470 par Casimir Jagellon, le successeur et fils de Ladislas.[48] Dans la scène de la Transfiguration, Christ est curieusement dépourvu de la gloire divine (fig. 9).[49] Anna Różycka-Bryzek a déjà signalé cette particularité iconographique due, selon elle, à une éventuelle influence occidentale.[50] En recherchant sa signification dans les exégèses des théologiens du Moyen Age qui interprétaient le miracle de Thabor comme l'annonce de la gloire éternelle du peuple de Dieu, la chercheur polonaise regrettée lui a conférée, à juste titre, un sens proprement eschatologique en accord parfait avec la fonction funéraire de la chapelle.[51] En effet, son caractère théophanique est mis en évidence, puisque les peintres ont pris soin de déplacer la composition de la Transfiguration par rapport à son rang dans la chronologie évangélique pour qu'elle fasse pendant à la scène de l'Ascension.[52]

Toutefois, le caractère visionnaire et apocalyptique de la scène ne justifierait guère cette omission étrange. Au contraire, la gloire est un signe conventionnel de l'iconographie byzantine manifestant la divinité du Christ.[53] En effet, le motif de l'auréole se fait un accessoire indispensable pour l'iconographie des théophanies et remonte, selon André Grabar, à l'époque Théodosienne.[54]

En ce qui concerne maintenant la composition de la Transfiguration, il est bien connu que c'est la mosaïque du Sinaï que, pour la première fois, on trouve une révélation de Dieu dans sa Gloire, rédigée comme une vision lumineuse.[55] Cette expression picturale originale, élaborée probablement dans le milieu profondément spirituelle du Sinaï, contaminera depuis toutes les représentations byzantines de Jésus.[56] La formule de la nuée lumineuse va connaître un grand succès dans l'iconographie médiévale. L'importance de la mandorle s'est accrue dans le monde byzantin et surtout pendant la période des Paléologues grâce à la fonction protagoniste de la lumière chez les hésychastes.[57]

---

[48] Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko–ruskie malowidła ścienne na Wawelu*, 288.

[49] *Ibid.*, fig. 35 (p. 215).

[50] *Ibid.*, 253–254 et 292.

[51] *Ibid.*, 292.

[52] *Ibid.*, schéma 9. L'association des compositions Transfiguration — Ascension dans les programmes iconographiques des églises se fait un usage déjà assez ancien qui pourrait remonter au X^{e}–XI^{e} siècle, selon les exemples des églises cappadociennes Tokali I, Saint Jean de Gülli Dere et la chapelle № 6 de Göreme. Cf. Y. Christe, *Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce*, Zograf 15 (1984) 7–9.

[53] M. Sacopoulo, *La Théotokos à la mandorle de Lythrankomi*, Paris 1975, 35.

[54] A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* II, Paris 1946, 191–194.

[55] A. Andreopoulos, *The mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. A discussion of its origins*, Byzantion 72/1 (2002) 21.

[56] A ce propos, v. l'article intéressant de S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in: *Nicée II. 787–1987. Douze siècles d'images religieuses.* Actes du Colloque international, Paris, 2–4 octobre 1986, ed. F. Bœspflug, N. Lossky, Paris 1987, 185–206.

[57] D. Simić-Lazar, *Propos sur l'hésychasme et l'art*, Cahiers Balkaniques 31 (2000) 149–150, où se résume l'ensemble de la bibliographie antérieure sur ce sujet.



Fig. 12. La Transfiguration, église de Betä Maryam, Lalibäla, Ethiopie (photo d'après Cl. Lepage)

Néanmoins, l'absence de toute auréole qui enveloppe le Christ seul ou intègre les deux témoins vétérotestamentaires est, effectivement, une originalité marquante, limitée à très peu d'exemples, surtout les enluminures. Le fameux *évangéliaire Nr. 6201* de la bibliothèque Matenadaran à Erevan, écrit et orné en 1038 probablement à Tarôn en Arménie présente une analogie sur ce point (fol. 6) (fig. 10).[58] La gloire fait aussi défaut du tetrévangile géorgien de Gelat (XIIe siècle) conservé à Tbilissi[59] ainsi que de l'évangile arménien, le *code Nr. 4806* de Maténadaran (1306), étudié par Lilitte Zakarian (fig. 11).[60] Ce dernier est lié à l'école de la région de Vaspourakan en Arménie. Il mérite de signaler, à ce point, que les miniatures de cette école sont l'aboutissement de solutions iconographiques particulières, liées à l'art paléochrétien et de types, souvent d'origine syrienne, inspirés complètement par les textes apocryphes.[61]



Fig. 13. La Descente du Christ aux enfers Cracovie, Chapelle de la Sainte Croix de Wawel (photo d'après A. Rozycka-Bryzek)

La peinture murale restera, on l'a déjà remarqué, très réservée avec ce schéma. Des traces dans la chapelle XII de Baouît en Egypte laissent supposer l'existence d'une Transfiguration sans auréole.[62] Trois personnages, aujourd'hui conservés en état fragmentaire, prennent place sur l'arc triomphal au dessus de la niche. Le personnage au milieu représenté dans une attitude frontale et en vêtement rouge reçoit l'adoration des deux autres qui l'encadrent.

Si l'inventeur de la peinture à Baouît, Jean Clédat a interprété la composition directement comme une Transfiguration, André Grabar a présenté de sérieuses réserves sur cette opinion, appuyées sur la lecture des textes des rouleaux des prophètes qui occupent la partie supérieure de la chapelle. Il a ainsi proposé de considérer la scène comme une fusion de deux parousies: celle de la naissance à Bethléem et l'autre du Jugement Dernier.[63] Une telle explication qui avait l'avantage de combiner les deux parousies en une, selon la tradition juive, donnait aussi raison aux vêtements rouges inhabituels (de la pourpre royale) du Christ-Messie au lieu des habits blancs de théophanies. Dans la vision de la cellule égyptienne viennent donc se réunir en un schéma savant le messianisme et l'historicité de la Parousie du Christ.

En fait, cette extraordinaire dimension messianique de la scène, en accord parfait avec la fonction funéraire de la chapelle de Wawel, est aussi relevée par la lecture d'Anna Różycka-Bryzek, mais dans un contexte complètement différent; celui qui montre une origine ancienne, plutôt Palestinienne. Il est à souligner que l'absence de l'auréole dans la Transfiguration est aussi attestée et examinée, dans cet esprit, par Claude Lepage à propos des peintures de l'église de Betä Maryam (qui signifie la maison de Marie) à Lalibäla en Ethiopie datées autour de 1200 (fig. 12).[64] Il

[58] T. A. Izmailova, *Le tetraévangile illustré arménien de 1038 (Maténadaran №* 6201), Revue des études arméniennes 7 (1970) 221–222, pl. LXVIII, fig. 11.

[59] N. V. Pokrovski, *Evangelie v pamiatnikah ikonografii*, Moscou 2001 (première édition 1892), 291, fig. 88. L'œuvre de Gelat appartient, selon G. Millet, à la rédaction syrienne d'Antioche, cf. Millet, *Recherches*, 688.

[60] L. Zakarian, *Iz istorii Vaspurakanskoi Miniatiuri*, Erevan 1980, fig. 8 et 20.

[61] Eadem, *La miniature du Vaspourakan et les apocryphes*, in: *Apocryphes arméniens. Transmission, traduction, création, iconographie.* Actes du Colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne, Genève, 18–20 septembre 1997, Lausanne 1999, 172–178. Cf., aussi, T. Velmans, *Les miniatures inédites d'un manuscrit Arménien de la région du Vaspourakan (XIVe siècle) à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Cahiers Archéologiques 38 (1990) 123–158. Le caractère archaïque de la Transfiguration dans les deux manuscrits arméniens cités résulte également d'encore un détail incorporé dans la scène, détail qui n'a pas de précédent dans l'iconographie chrétienne et reste encore sans explication satisfaisante. Il s'agit de l'épisode secondaire de la Résurrection du prophète Moïse, cf. R. Stichel, *Una rappresentazione armena della Transfigurazione di Christo*, Atti del primo Simposio Internazionale di Arte Armena (Bergamo, 28–30 Giugno 1975), Venezia 1978, 669–673. Il est intéressant que cet épisode isolé, semble-t-il, dans l'iconographie arménienne sera répété dans l'icône de la Transfiguration de la Galerie Tretiakov à Moscou, peinte vers le début du XVe siècle par Théophanes le Grec et plus tard dans la peinture murale de la chapelle athonite de la Grande Lavra au Mont Athos décorée en 1560 par le peintre thébain Frangos Catellanos. Sur ces exemples postérieurs v. A. Semoglou, *Voskresaiushchii Moisei. O redkoi ikonograficheskoi osobennosti stseny 'Preobrazheniia' v nastennoi monastirskoi zhivopisi severo-zapadnoi Gretsii XVI veka. Issledovanie russkogo vliianiia*, Vizantiiskii vremennik 60 (2001) 174–177.

[62] J. Clédat, *Le Monastère et la nécropole de Baouît* I, Le Caire 1904, pl. XXXI et XXXV.

[63] Grabar, *Martyrium*, 214.

[64] C. Lepage, *Les peintures murales de l'église Betä Maryam à Lalibäla, Ethiopie (Rapport Préliminaire)*, in: CRAI, juillet–octobre 1999, fig. 4.

paraît que la peinture éthiopienne qui regroupe un grand nombre d'originalités frappantes, étudiées *in extenso* par le savant français, suit une iconographie fidèle à des modèles très anciens.

Or, nous considérons l'omission de la mandorle dans la Transfiguration de la Sainte-Croix de Wawel comme encore un archaïsme dont la source d'inspiration coïnciderait probablement avec celle des autres motifs cités auparavant. Je crois que l'hypothèse d'une éventuelle influence occidentale reste, pour le moment, moins probable sans pouvoir l'exclure complètement.[65] Le schéma purement byzantin de la scène de Wawel ne justifierait nullement un emprunt occidental à part tel que l'omission de la mandorle. En effet, si le modèle d'inspiration était une œuvre occidentale, cela serait perceptible dans toute la forme ainsi que dans les moindres détails de la composition.[66] En plus, les nombreux rapports artistiques constatés de l'atelier avec l'école conservatrice de Pskov en Russie,[67] qui a bien élaboré la tradition paléologue, viennent affaiblir l'hypothèse ci-dessus.

Nous allons clore cette recherche avec le dernier détail qui, selon nos connaissances, malgré son originalité, n'a pas encore été signalé. Dans la scène de la Descente aux Enfers, Christ enveloppé de sa gloire lumineuse est escorté de trois archanges, leurs ailes déployées (fig. 13).[68] On rencontre la même étrange triade angélique, mais cette fois, autour de la gloire du Christ de l'Ascension, dans les peintures inédites de l'église de la Dormition de la Vierge à Asclépios de Rhodes en Grèce, datées de la seconde moitié du XVII^e^ siècle (fig. 14).[69]

D'abord, on doit noter que le schéma des trois archanges détachés ne renvoie guère à une représentation dogmatique de la sainte Trinité, telle qu'elle s'exprime par les compositions symboliques de la Philoxénie d'Abraham ou de la Sagesse.[70] La présence du Christ en gloire parmi les trois anges en tant qu'un quatrième personnage en surplus ne saurait justifier cette hypothèse si non évidente. Quels sont donc ces trois anges qui chargent apparemment la composition d'un symbolisme particulier?

Le livre intertestamentaire du juste Hénoch daté du II^e^ siècle av. J. C., texte apocryphe mais célèbre dans le monde grec et syriaque, peut nous offrir la clef à cette question.[71] L'ensemble du texte n'a été conservé que dans la version éthiopienne qui repose sur une version grecque. La dernière traduit elle-même un original araméen.[72] Le principe du livre est de donner une série de révélations, réservées à un groupe de fidèles se réclamant d'Hénoch, parce qu'il avait été enlevé au ciel où lui avait été révélée la connaissance des secrets cosmologiques et eschatologiques.[73] Dans un de ses voyages visionnaires, Hénoch note les suivants: «Tout autour, les Séraphins, les Chérubins, les Ophanim, ce sont ceux qui ne dorment pas et gardent Son trône glorieux» (chapitre LXXI).

Certes, la référence à Hénoch désigne les anges individus et non les classes d'anges qui représentent l'ensemble de la milice céleste. Pour faire face à ce problème d'accord en nombre, le professeur Claude Lepage précise, à propos d'un exemple iconographique exceptionnel que nous allons présenter plus bas, que «le français comme d'autres langues de traduction, emploie, à tort, les pluriels anciens mésopotamiens pour désigner les êtres au singulier».[74] Une homélie éthiopienne à l'archange Afnin donne raison à cette thèse linguistique. En effet, le texte démontre qu'Afnin est une variante de l'hébreu ofan, la roue, dont le pluriel est Ophanim, les roues personnifiées mentionnées par Hénoch.[75]



Fig. 14. L'Ascension du Christ, église de la Dormition de la Vierge, Asclépios, Rhodes

En tout cas, le livre d'Hénoch jouissait d'une grande autorité dans l'Eglise primitive, fait qui est prouvé par ses citations dans le Nouveau Testament. L'Epître de Judas parlant de membres immoraux de la communauté chrétienne les désigne ainsi: «C'est pour eux aussi qu'a prophétisé Hénoch, le septième après Adam: Voici le Seigneur est venu avec ses saintes myriades, pour exercer un Jugement contre tous et pour faire rendre compte à tous les impies parmi eux de tous les actes d'impiété qu'ils ont commis et de toutes les paroles injurieuses qu'ont proférées contre lui des pécheurs impies» (paragraphe 14–15). En plus, le titre du Fils de l'Homme repris par Jésus, selon les évangiles, n'est point du livre de Daniel seul (VII, 13), qu'est tiré, mais c'est par le «Livre des Paraboles» d'Hénoch (I Hénoch, XLVI). Par là, le livre d'Hénoch se trouve être la plus précieuse des anticipations et la plus secrète des préparations de la christologie du Nouveau Testament.[76]

Après avoir pris en considération ces remarques précieuses pour l'interprétation du motif, nous allons passer à l'image. Une miniature éthiopienne, qui appartient à un

---

[65] En effet, dans l'art occidental, il y a certains exemples, surtout des miniatures, qui omettent la gloire divine. V. par exemple la miniature de l'école de Reichenau datée de la fin du X^e^ siècle (G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966, fig. 416).

[66] Signalons que les ressources de la peinture médiévale permettent deux solutions qui constituent d'ailleurs la règle générale pour l'iconographie aussi bien byzantine qu'occidentale: soit l'auréole autour du Christ soit la dorure (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II, Paris 1957, 577).

[67] Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne na Wawelu*, 289.

[68] *Ibid.*, fig. 32.

[69] Je dois cette information au mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies de I.-Chr. Savingou, soutenu à l'Université de Thessalonique, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ασκληπιό Ρόδου (Οι Ευαγγελικές σκηνές)*, Thessalonique 2005 (mémoire dactylogr.), pl. 15.

[70] Sur la scène de l'Hospitalité v. Archim. Silas Koukiaris, *Τα Θαύματα-εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Athènes 1989, 106–110. Sur l'iconographie de la Sagesse v. A. Glichitch, *Iconographie du Christ-Emmanuel. Origine et développement jusqu'au XIV^e^ s.* (thèse de doctorat dactylogr., soutenue à Paris I) Paris 1990, 92–100. Cf. aussi L. Evseeva, *Dve simbolitcheskie kompozitsii v rospisi XIV veka monastiria Zarzma*, Vizantiiskii vremennik 43 (1982) 134–136.

[71] Pour la publication du pseudépigraphe livre d'Enoch, nous avons consulté: *La Bible. Écrits Intertestamentaires*, ed. A. Dupont-Sommer, M. Philonenko, Paris 1987, 471–625.

[72] *Ibid.*, 466.

[73] *Ibid.*, LXII.

[74] Cl. Lepage, *A propos d'une image éthiopienne inspirée d'Hénoch*, CRAI, janvier–mars 2002, 369–370.

[75] *Ibid.*, 370, où toutes les références en détail sur ce sujet.

[76] *La Bible. Écrits Intertestamentaires*, LXIX.



Fig. 15. Vision, Bibliothèque Nationale d'Addis Abeba, Tetrévangile du monastère Dabra Stefanos (photo d'après Cl. Lepage)

manuscrit datable du premier quart du XIVe siècle, conservé depuis 1958 à la bibliothèque Nationale d'Addis Abeba mais provient du monastère Dabra Stefanos de l'île du lac Hayq, nous offre un hapax extrêmement précieux pour la reconstitution de la protohistoire de l'iconographie des visions de Dieu (fig. 15).[77]

Autour de la gloire du Christ de l'Ascension, désignée par une inscription, prennent place six créatures célestes, deux anges et les Quatre Animaux. Sur le registre inférieur de la scène, trois archanges représentés à part dans une attitude strictement frontale, leurs mains levées, sont accompagnés d'une légende: «Kirubel comment ils portent son trône». Claude Lepage recourt, en vue d'interpréter cette trinité angélique étrange, à une version du synaxaire éthiopien concernant le jour de commémoration des Quatre Animaux.[78] Grâce à une notice inhabituelle de ce synaxaire, il réussit à jeter lumière sur la question épineuse de l'interprétation du schéma. Il s'agissait, en effet, d'un appel aux fidèles de vénérer ce jour-là une trinité d'anges dont la mission est de garder le Trône de Gloire de Dieu.

Les trois archanges, alors, de la miniature éthiopienne ne sont, d'après Claude Lepage, que les gardiens de la Gloire de Dieu, selon la vision d'Hénoch. Leurs noms, d'ailleurs, correspondent aux noms cités par le prophète, conformément au texte du synaxaire. En plus, cette iconographie du XIVe siècle dérive d'une imagerie cérémoniale de cour transposée au ciel[79] tout en nous laissant soupçonner son lointain modèle perse.[80]

De son côté, la trinité angélique dans la chapelle de Wawel nous appelle à une interprétation analogue. Les raisons sont évidentes: le nombre des anges, la forme ainsi que le caractère parousiaque de la composition de la Descente aux Enfers légitiment une lecture semblable. Cette interprétation qui a l'avantage de percevoir le contexte eschatologique élargi de la scène, reçoit, dans ce cas, plus de valeur grâce à la fonction funéraire de la chapelle de la Sainte Croix.

La question qui s'ensuit immédiatement est de savoir comment cette vision si archaïque du Christ nous est parvenue jusqu'au XVe siècle. Rappelons que c'est précisément la même question qui se pose pour les trois autres formules iconographiques que nous venons d'examiner.

Nous croyons que c'est l'art des manuscrits qui, selon toute probabilité, véhiculerait des iconographies semblables tout en contaminant la peinture monumentale. Le cas de la miniature éthiopienne se fait déjà un indice de cette pratique. Cette hypothèse de travail nous donnera, par la suite, l'occasion de présenter dans les *Conclusions* nos propos sommaires sur les raisons du choix d'un tel vocabulaire artistique si archaïque.

Conclusions

En somme, les quatre schémas iconographiques que nous avons examinés dans les chapelles de la Sainte Trinité à Lublin et de la Sainte Croix de Wawel à Cracovie nous ont révélé les traces d'une tradition artistique très riche et originale qui précède celle de l'époque des Paléologues. La préférence de certains peintres pour les modèles archaïques dont les origines remontent, paraît-il, au milieu syro-palestinien des premiers siècles du christianisme, témoigne de la circulation des manuscrits médiobyzantins, qui perpétuaient ces anciens schémas.[81]

Il nous serait utile de rechercher en profondeur les raisons historiques et politiques spécifiques de la pénétration de cette iconographie chrétienne archaïque dans un pays profondément catholique, comme c'est la Pologne. Néanmoins, il nous suffirait, pour le moment, d'avancer l'hypothèse que l'objectif principal fut probablement la recherche, de la part des souverains (?), d'un fonds artistique et culturel commun qui avait déjà existé bien avant la rupture des Églises, au-delà des oppositions et des différences dogmatiques des deux communautés chrétiennes, catholiques et orthodoxes.[82] Ce fonds proto- ou mieux paléo-byzantin, issu du grand héritage romain, répondrait parfaitement aux nou-

---

[77] Lepage, *op. cit.*, fig. 1 (en couleur).

[78] *Ibid.*, 369.

[79] Sur la procédure inverse de l'affectation, et donc de la transformation, de l'art symbolique du pouvoir impérial par la religion nouvelle, v. l'étude classique d'A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936.

[80] Lepage, *op. cit.*, 386.

[81] Très important semble avoir été, par exemple, le rôle des manuscrits-répliques sur la diffusion de l'iconographie d'anciens schémas au cours du XVe et jusqu'au XVIIe siècle. Aussi, faut il tenir compte de la grande considération dont jouissaient les enluminures byzantines, précisément de la période médiobyzantine, dans les milieux aristocratiques, pendant la même période; sur ces phénomènes, v. l'article de Constata Costea, *Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74. Seven decades after*, Series Byzantina I (2003) 113–119.

[82] E. Drakopoulou traite déjà de la question de l'existence d'un fonds esthétique commun dans l'espace balkanique du XVIe jusqu'au début même du XIXe siècle à la base de l'acceptation des peintres de culture et de langue grecque. Dans cet environnement géographique unique, les contacts culturels ont lieu par les voies terrestres et maritimes, cf. E. Dracopoulou, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο· οι όροι της υπο-*

velles conditions en satisfaisant les exigences religieuses de tous les sujets chrétiens du pays, grandi après l'union du grand Duché de Lituanie au royaume de Pologne sous le grand duc Ladislas II Jagellon en 1386.[83] Une iconographie, donc, d'harmonisation ou mieux de défense contre les tensions et les divers jeux dangereux politiques et religieux parmi les deux communautés du pays porterait inéluctablement sur la fixation intellectuelle sur les valeurs fondamentales du christianisme primitif.[84] Dans cette perspective, on pourrait mieux saisir le phénomène du retour aux anciennes formules dont certaines sont d'origine palestinienne.

L'analyse des exemples que nous avons parcourus dans cet article a aussi démontré que les archaïsmes survécus dans les fresques de la Pologne descendent vraisemblablement d'un langage conservateur resté en vigueur dans la périphérie orientale du monde byzantin, à l'écart des innovations constantinopolitaines de la capitale. Les raisons de ce phénomène sont à rechercher, selon Tania Velmans, dans l'occupation de certaines régions par l'envahisseur musulman, l'isolement dans lequel se trouvaient certains pays ou même encore dans la menace constante que l'Islam conquérant faisait peser sur les territoires.[85]

Pour mieux comprendre le phénomène du retour à des formules archaïques, évoquons encore un cas artistique semblable, contemporain aux peintures byzantinisantes des monuments polonais: il s'agit de l'atelier artistique dit de la ville Kastoria au Nord-ouest de la Grèce.[86] Les recherches actuelles ont démontré que les activités de cet atelier s'étendent sur toute la région de la Macédoine du nord-ouest et de la Thessalie en Grèce ainsi que dans la Serbie, la Bulgarie et la Moldavie pendant le XV^e siècle.[87] L'emploi d'un répertoire iconographique souvent très original et fort archaïque permet de reprendre la discussion sur les sources d'inspiration, de mettre en évidence le caractère savant de cette iconographie et de s'interroger sur les raisons d'adoption d'un tel vocabulaire artistique hors du commun.[88]

Encore plus, les analogies qu'on pourrait relever avec les peintures byzantinisantes contemporaines de la Pologne favorisent l'hypothèse qui généraliserait le phénomène de l'existence d'un vocabulaire pictural aux accents archaïsants au cours du XV^e siècle. Certes, seule une recherche approfondie des sources textuelles et du matériel artistique qui, dans la plupart de cas, reste encore inédit, est en état de déterminer avec précision l'impact de Byzance sur les arts chrétiens de Pologne, Lituanie, Hongrie et Slovaquie pendant cette période.[89]

Si nous retenons cette question que pose le matériel lui-même, nous devons immédiatement reconnaître notre impuissance de répondre aujourd'hui à la suivante: Quels sont les voies de transmission de cette tradition archaïque en Pologne ainsi que dans toute l'Europe centrale et l'Europe de l'Est?

Cette cartographie des influences byzantines est réalisable seulement dans le cadre d'un grand projet scientifique, international par définition. Il est certain que celui-ci assurera une vue panoramique de cet art *maniera graeca* et permettra de l'envisager sous tous ses aspects et dans toutes les conditions possibles, réelles ou fictives.

δοχής και της αποδοχής, in: *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, ed. E. Dracopoulou, Athènes 2002, 101–139 (en grec avec un résumé en français)].

[83] N. Davies, *God's Playground. A history of Poland* I, Oxford 1981, 115–155.

[84] Sur les nombreux et intensifs efforts de Ladislas Jagellon d'unir les deux Eglises ou d'assujettir, selon une opinion, l'Eglise Orthodoxe au Pape, v. A. Mironowicz, *The Orthodox Church in Poland*, Supraśl 2005, 11–15.

[85] T. Velmans, *La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 31 (1981) 722–723 (réimprimé in: eadem, *L'art médiéval*, 31–32).

[86] E. Drakopoulou, *Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (12ος — 16ος αι.). Ιστορία — Τέχνη — Επιγραφές*, Athènes 1997, 117–122.

[87] Sur cet atelier des artistes itinérants, v. E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, 367–430.

[88] Sur le caractère archaïque de l'iconographie de l'atelier dit de Kastoria, signalé à propos de certaines compositions, v. A. Semoglou, *L'atelier artistique de Kastoria au XV^e siècle. La restitution d'une iconographie savante*, Pré-Actes. XX^e Congrès International des Études Byzantines (Collège de France — Sorbonne, 19–25 août 2001), III, Paris 2001, 410.

[89] A titre d'exemple, signalons les fresques byzantinisantes, disparues aujourd'hui, du palais de l'île Trakai en Lituanie, cf. G. Mickūnaitė, *Bizantija ir Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė: įtakos, skoliniai, idėjos*, Vilniaus dailės akademijos darbai = Acta Academiae Artium Vilnensis 25 (2002) 9–36 (en lituanien avec un résumé en anglais). De même, notons les exemples de Dravce et Velki Saris en Slovaquie ainsi que ceux de Feldebrö, Pécsvarad, Vészprem. Je dois la connaissance des exemples au collègue, professeur Waldemar Deluga, auquel j'adresse encore une fois mes vifs remerciements.

Запажања о неким иконографским архаизмима у зидном сликарству византијског стила у Пољској у XV веку

Атанасиос Семоглу

У студији се истражују извори инспирације за зидне слике византијског стила у Пољској, настале у епохи краља Владислава II Јагела (1386–1434). На њима се појављују неки веома ретки и необични иконографски архаизми: статуа богиње Астарте у Цветима из капеле Свете Тројице у замку у Лублину (1418), затим приказ Judине опседнутости демонима у истом споменику, представа Христа без божанске славе у сцени Преображења у капели Светог крста катедралне базилике Светог Станислава и Вацлава (тзв. катедрале на Вавелу) у Кракову (1470), као и три арханђела уз Христа у композицији Силаска у ад у тој капели.

Истраживање је открило трагове богате и оригиналне традиције која потиче из сиропалестинске средине првих векова хришћанства, традиције која је овековечена у неким рукописима из средњовизантијског периода. Продор те архаичне иконографије, која претходи иконографији епохе Палеолога, одговарао је новим условима. Изгледа да је она задовољавала религиозне потребе свих хришћанских поданика земље која је била увећана стварањем уније Литваније и Пољске под Владиславом II Јагелом 1386. године.

Пример Пољске и њене уметности може бити веома значајан и занимљив приликом проучавања других паралелних уметничких појава, на пример рада костурског атељеа током XV века.

La vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine*

Katerina Amprazogoula

UDC 75.046.3:271.2-36-587.5]"15/16"

L'article étudie l'évolution de la Vision de saint Eustathe dans une série de peintures murales et d'icônes portatives — allant du XVIe au XVIIIe siècle — les formules iconographiques adoptées et leurs particularités ainsi que la place et la fonction de cette image dans la peinture murale. Le matériel étudié a montré une diversité de formules iconographiques qui exploitent pour l'essentiel la tradition byzantine et orientale du sujet, en manifestant en même temps ses propres traits ainsi que l'influence des images occidentales.

La Vision de saint Eustathe constitue l'une des trois parties d'un récit hagiographique composite, qui relate la conversion du vertueux général romain Placide à la suite d'une théophanie: pendant une chasse, alors que Placide s'apprêtait à viser un grand cerf, une croix apparut entre les cornes de l'animal ainsi que l'image du Christ qui s'adressa à lui. Placide se convertit aussitôt au christianisme et reçut le baptême sous le nom d'Eustathe.[1] La représentation de ce sujet a joui d'une grande popularité dans la «périphérie orientale» du monde byzantin: la Cappadoce a été sa terre d'élection, mais elle a également connu une expansion considérable en Géorgie. En revanche, le thème a été plutôt tenu à l'écart par l'iconographie proprement byzantine: en dehors des représentations des psautiers et quelques ménologes enluminés, son apparition dans la peinture monumentale est rarissime.[2] Pendant la période post-byzantine, les représentations de la Vision se multiplient: le sujet est toujours exploité par la peinture murale, mais désormais surtout dans les ménologes; en outre, il fait aussi son apparition sur les icônes portatives. Cet article étudie l'évolution de la Vision de saint Eustathe dans l'imagerie post-byzantine, les formules iconographiques adoptées et leurs particularités ainsi que la place et la fonction de cette image dans la peinture murale.

Nous avons actuellement repéré 15 exemples, dont 8 peintures murales et 7 icônes portatives, datant du XVIe au XVIIIe siècle.[3] Les exemples seront étudiés selon l'ordre chronologique du découpage du récit qu'ils visent à représenter.

La représentation de la Vision de saint Eustathe dans la décoration de la *liti* du monastère des Philanthropinon en Épire, datée de 1542,[4] se trouve en tête des peintures murales du premier groupe d'images. La Vision a été représentée parmi les scènes du ménologe,[5] dans le tableau qui illustre le Martyre du saint et de sa famille à la date du 20 septembre (fig. 1).[6] La scène se déroule tout en haut du panneau, aux confins des rochers qui constituent l'arrière-plan du martyre.[7]

* Une première approche de l'iconographie post-byzantine de la Vision de saint Eusthathe a été proposée dans une communication non publiée: *Saint Eustathe, cavalier chassant à l'arc: une représentation rare de la vision du saint dans la* liti *du catholicon du monastère des Philanthropinon en Épire (Grèce, XVIe siècle)*. Cf. Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August, 2006, vol. III: Abstracts of Communications, Aldershot 2006, 264.

[1] Pour la légende de saint Eustathe v. *Bibliotheca hagiographica graeca* I, ed. F. Halkin, Bruxelles 1957[3], 201, nos 641–643; H. Delehaye, *La légende de saint Eustache*, in: idem, *Mélanges d'hagiographie* grecque *et latine*, Bruxelles 1966, 212–239; *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, col. 59–61; *Μηναίον του Σεπτεμβρίου*, ed. I. Nikolaïdes, Athènes 1905, 129. Citons aussi une version du XVe siècle de la Passion du saint écrite par Damascène Stoudite, *Θησαυρός Δαμασκηνού μοναχού του υποδιακόνου και στουδίτου του Θεσσαλονικέως*, Venise 1799, 274 et sqq.

[2] Pour le sujet de la Vision de saint Eustathe v. E. Panofsky, *Dürer's «St. Eustace»,* Record of the Art Museum, Princeton University, 9/ 1 (1950) 2–10; D. Pallas, *Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον* III, Athènes 1966, 328–369; T. Velmans, *L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie*, CA 33 (1985) 19–49; A. Coumoussi, *Une représentation rare de la Vision de saint Eustache dans une église grecque du XIIIe siècle*, CA 33 (1985) 51–60; N. Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe*, Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot, 72 (1991) 33–100; C. Jolivet-Lévy, *Hagiographie cappadocienne: à propos de quelques images nouvelles de saint Hiéron et de saint Eustathe*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη* I, Athènes 1991, 205–218 (réimprimé in: eadem, *Études Cappadociennes*, London 2002, 471–497). En dernier lieu cf. D. I. Doherty, *The Development of the Iconography of the Vision of St. Eustace* (MA thesis, University of Victoria), Victoria 1993. Sur son origine, les chercheurs restent divisés. N. Thierry penche pour une création cappadocienne (Thierry, *op. cit.*) tandis que T. Velmans plaide pour une provenance géorgienne (Velmans, *op. cit.*).

[3] Notre liste, qui n'a pas la prétention d'être exhaustive, ne prend en compte que les représentations qui sont suffisamment connues.

[4] Pour les peintures murales du catholicon v. M. Acheimastou-Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athènes 1983; eadem, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Athènes 2004; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 173 sqq.; *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993, 11–14, 25–26, fig. 10–362. Cf. aussi divers articles sur les peintures du catholicon in: *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων: 700 χρόνια 1292–1992. Πρακτικά συμποσίου*, 29–31, Μαΐου 1992, ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1999.

[5] Le ménologe de la *liti* du monastère des Philanthropinon est le sujet de notre Thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Paris I, Panthéon–Sorbonne, sous la direction du Professeur Catherine Jolivet-Lévy: A. Amprazogoula, *Le monastère de Philanthropinon en Épire. Le ménologe de 1542 dans la liti du catholicon* (thèse dactylographiée), Paris 2008.

[6] *Menées*, 20 septembre, 129.

[7] Le martyre est représenté tout au long de la période byzantine et post-byzantine selon une iconographie stéréotypée qui figure le saint et sa famille placés dans le taureau d'airain rougi au feu, avec des différences



Fig. 1. Liti du catholicon du monastère des Philanthropinon en Epire, 1542

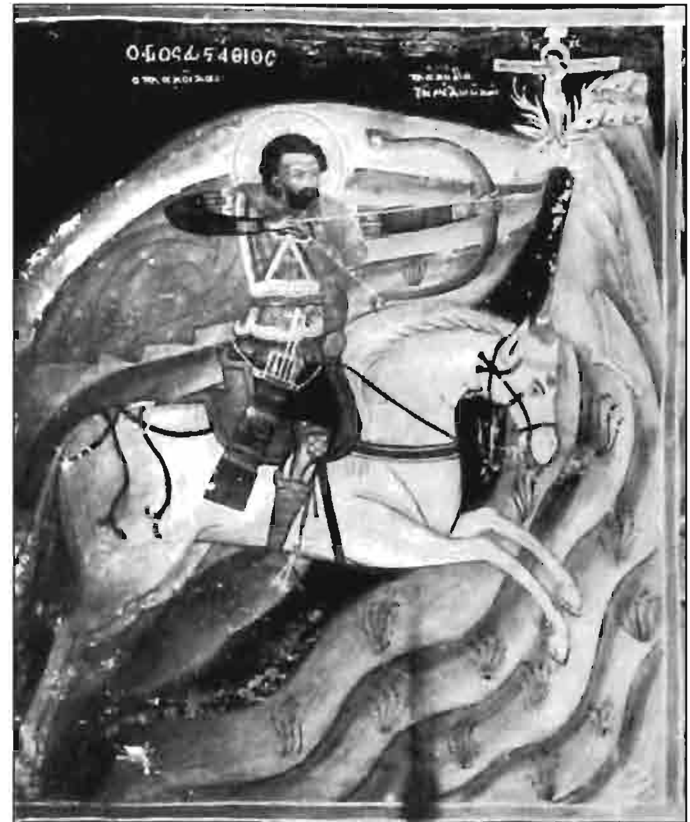


Fig. 2. Saint-Nicolas de la Dame-Théologina à Kastoria, 1663 (d'après St. Pelekanidis, Καστοριά, pl. 260)

Sur le côté gauche, saint Eustathe, vêtu en militaire et représenté jusqu'aux cuisses, chevauche un cheval dont on ne voit que la partie antérieure, de la tête jusqu'au poitrail. Il s'apprête à abattre d'une flèche le cerf qui se tient sur un plateau rocheux, tournant sa tête surmontée d'une croix. Aucune inscription n'est conservée.

Une solution similaire est adoptée dans le narthex de l'église de Saint-Nicolas de la Dame-Théologina à Kastoria (1663) pour représenter la Vision comme une scène isolée au sein du martyrologe (fig. 2):[8] le saint en cavalier-archer — son carquois est suspendu à sa taille — galope devant un paysage montagneux et s'apprête à décocher une flèche au cerf qui grimpe la pente d'un rocher en tournant sa tête, surmontée du crucifix, vers son poursuivant. Les inscriptions accompagnant l'image indiquent le nom du saint (Ο ΑΓΙΟC ΕΥΣΤΑΘΙΟC / ο πλακοιδας = saint Eustathe / Placide) et les paroles du Crucifié («πλακύδα / τοι με δ[ιω]κοις» = Placide pourquoi me poursuis-tu?).[9] Le Martyre du saint et de sa famille est représenté trois panneaux plus loin.[10] L'iconographie de la Vision dans le monument de Kastoria est reprise dans deux monuments du XVIIIe siècle de la région d'Agrapha en Thessalie, où le sujet a été représenté, une fois de plus, parmi les scènes des martyrologes. La première représentation de Sainte-Parascève à Petrochori (1734; fig. 3) est dissociée du Martyre, qui est figuré séparément dans un autre tableau.[11] La seconde, dans le catholicon du monastère de la sainte Trinité de Drakotrypa (1758),[12] est associée au Martyre du saint et de sa famille dans le même tableau; la Vision occupe la partie droite et le martyre la partie gauche du panneau.[13]

Une iconographie similaire, avec des différences mineures, est adoptée pour la représentation de la Vision sur trois icônes portatives. Il s'agit de deux icônes du XVIe siècle, dont l'une provient du monastère de Leimonos à Lesvos (fig. 4)[14] et l'autre de Novgorod,[15] ainsi que d'un triptyque du XVIIIe siècle de la collection de Abou Adal au Liban (fig. 5),[16] provenant de la Grèce du Nord.

L'ensemble des représentations examinées jusqu'à présent figurent le saint cavalier lancé à la poursuite du cerf et s'apprêtant à tirer à l'arc. Le cheval est toujours représenté au galop et le manteau du saint flotte en arrière; dans l'image de Philanthropinon, la représentation partielle de la monture et l'absence du manteau du saint ne permettent pas l'expression du mouvement, mais l'attitude du cheval donne

---

secondaires concernant la position des figurants et la présence de personnages attisant le feu. Cf. les exemples tant byzantins que post-byzantins réunis par H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, 197–198; G. Chatzouli, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, (thése dactylographiée, Université de Ioannina), Ioannina 1998, 174–177; T. Kanari, *Les Peintures du Catholicon du Monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint--Jean-le-Précurseur*, Athènes 2003, 71–72; Amprazogoula, *op. cit.*, 79.

[8] S. Pelekanidis, *Καστοριά. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessalonique 1953, pl. 260; M. Paisidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Athènes 2002, 145–146, pl. 6a.

[9] PG 117, 61.

[10] Paisidou, *Οι τοιχογραφίες*, 147–148, pl. 69β.

[11] I. Tsiouris, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Athènes 2007, 223, fig. 21.

[12] *Ibid.*, 222–223, fig. 214.

[13] Pour quelques autres exemples inédits de ce type iconographique de la Vision avec le saint en cavalier-archer, provenant de Thessalie et de la région d'Agrapha, v. *ibid.*, 222 n. 2244.

[14] G. Gounaris, *Εικόνες της Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Thessalonique 1999, 82–84, nr. 25, 197, fig. 25.

[15] *Golden Light. Masterpieces of the Art of the Icon*, Catalogue d'exposition, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Ghent 1988, 156 nr. 136.

[16] *Icônes grecques, melkites, russes. Collection privée du Liban* (catalogue d'exposition, Musée Carnavalet, Paris, 25 mai — 14 juillet 1993), Genève-Beyrouth 1993, 148–151, nr. 44.



Fig. 3. Sainte-Parascève à Petrochori, 1734 (d'après I. Tsiouris, Οι τοιχογραφίες, fig. 21)

néanmoins l'impression d'un brusque arrêt. Dans tous ces exemples, le cerf tourne la tête vers le saint et porte entre ses bois le signe de la théophanie. Ils illustrent donc, par rapport au découpage chronologique du récit, à la fois la poursuite du cerf et le moment de la Vision: la conversion du saint proprement dite n'a pas encore eu lieu. En d'autres termes, ils visualisent le moment précédent immédiatement cet événement.[17] Ils s'inscrivent ainsi dans la longue tradition des nombreuses images orientales, cappadociennes[18] et géorgiennes,[19] qui traitent le sujet comme une scène de chasse — le saint cavalier poursuit le cerf — au cours de laquelle le cerf tourne la tête et révèle sa divinité pour le salut des fidèles; dans sa ramure, on représente la croix en Cappadoce[20] et l'image du Christ en Géorgie.

Le type iconographique du saint cavalier chassant à l'arc est inconnu des représentations byzantines de la Vision — tant des manuscrits enluminés[21] que des rares exemples dans la peinture murale[22] — où le saint est d'habitude muni d'une lance, à l'instar des modèles cappadociens.[23] En revanche, le type iconographique géorgien, d'ailleurs très proche du type cappadocien, figure saint Eustathe en archer.



Fig. 4. Icône du monastère de Leimonos à Lesvos, XVI^e siècle (d'après G. Gounaris, Εικόνες, fig. 25)

C'est l'un des traits principaux des représentations géorgiennes de la Vision et du chasseur cavalier en général dans les scènes de chasse de la même région; dans toutes les représentations géorgiennes, du VI^e/VII^e au XVI^e siècle, c'est armé d'un arc que le saint chasse le cerf.[24] Hors de

[17] D. Pallas distingue quatre moments chronologiques différents dans la narration visuelle de la Vision (Pallas, *Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου*, 341), et T. Velmans quatre variantes iconographiques selon le découpage chronologique du récit (Velmans, *L'église de Zenobani*, 44).

[18] Dix-neuf exemples, allant de l'époque pré-iconoclaste jusqu'au XIII^e siècle, ont été répertoriés à ce jour. Pour les représentations cappadociennes et la bibliographie relative cf. N. Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie*, 38–60 (liste chronologique des monuments, 40, n. 28); eadem, *Vision d'Eustache. Vision de Procope. Nouvelles données sur l'iconographie funéraire byzantine*, in: *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Κ. Ν. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, Thessalonique 1991, 1845–1860; C. Jolivet-Lévy, *Hagiographie cappadocienne*, 478–497 (avec une liste des monuments, p. 481 n. 47); eadem, *Trois nouvelles représentations de la vision d'Eustathe en Cappadoce*, Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot, 72 (1991) 101–106 (réimprimé in: eadem, *Études Cappadociennes*, 462–470). L'identification par N. Thierry (N. Thierry, *Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie*, Journal des Savants, année 1976, 82–88, fig. 1–4; eadem, *Le culte du cerf en Anatolie*, 54; eadem, *Vision d'Eustache. Vision de Procope*, 1851–1852) de la scène de Davullu Kilisesi à une version iconoclaste du sujet reste problématique, cf. C. Jolivet-Lévy, *Hagiographie cappadocienne*, 481, n. 47.

[19] Trois bas-reliefs et une série de peintures forment un ensemble de treize exemples datant du VI^e–VII^e au XVI^e siècle. L'identification de deux autres, de la scène de chasse sur le bas-relief de la façade ouest de l'église d'Aténi (VII^e siècle) et de la composition sur la façade orientale de l'église de Saint-Georges de Nakipari, Svanétie (XI^e–XII^e siècle), reste controversée. Pour les monuments géorgiens v. A. A. Saltykov, *La vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda*, CA 33 (1985) 5–17, avec toute la bibliographie antérieure concernant le monument; Velmans, *L'église de Zenobani*; Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie*, 79–90 (avec une liste chronologique des monuments, cf. *ibid.*, 79 n. 168).

[20] À une exception près, celle de Geyikli Kilise de Soganli (deuxième moitié du XI^e siècle). Cf. Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie*, 50, fig. 3, pl. VI.

[21] Pour les illustrations des psautiers et des ménologes enluminés byzantins cf. *infra*, n. 48 et 49.

[22] Seuls cinq exemples nous sont parvenus: un panneau votif — aujourd'hui détruit — d'un protospathaire Jean dans le narthex de Saint-Georges Diassoritis à Naxos, fin du XII^e siècle [G. Dimitrokallis, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτου της Τραγαίας Νάξου*, Τεχνικά Χρονικά 217 (1962) 23, fig. 5], une peinture de l'église de Saint-Jean-Prodrome de Megachora à Kato Kastania d'Épidaure Limèra, vers 1280 [S. Kalopissi-Verti, *Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1982) 420], un ex-voto funéraire dans l'église de Sainte-Thècle en Eubée, du XIII^e siècle (cf. Coumoussi, *Une représentation*), une peinture dans l'église de Saint-Basile à Arta, du XIII^e siècle (Velmans, *L'église de Zenobani*, 36) et une autre dans celle de Saint-Nicolas à Krini, Trikala, début XIV^e siècle (*Byzantine and Post-Byzantine Art*, catalogue d'exposition, ed. M. Acheimastou-Potamianou et al., Athènes 1985, 58 nr. 56).

[23] Le type cappadocien a été aussi suivi dans les exemples de l'Italie du Sud, à Santi Eremiti de Palagianello (XII^e siècle) et, peut-être, à San Onofrio près de Tarente (XIII^e–XIV^e siècle), cf. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremetiche pugliesi*, I–II, Rome 1939, 230, fig. 160 (Santi Eremiti à Palagianello), 238–239, fig. 162 (San Onofrio).

[24] À l'exception de la Vision sur le bas-relief de la façade est de l'église de Martvili en Mingrélie (VII^e–X^e siècle), cf. N. Aladašvili, *Monumental'naia skul'ptura Gruzii*, Moscou 1977, 47–59, fig. 51; Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie*, 84–85, fig. 17; Velmans, *L'église de Zenobani*, 32, fig. 19, 20. On citera à titre d'exemple les représentations de la Vision sur la stèle du monastère Natlis Mcemeli (Marvuvo) à David Garedji, VI^e–VII^e siècle [N. Thierry, *Essai de définition d'un atelier de sculpture du haut Moyen-âge en Gogarène*, Revue des études géorgiennes et caucasiennes 1 (1985) 178–179, figs 10, 11a–b; eadem, *Le culte du cerf en Anatolie*, 79–80, fig. 14], les peintures de l'église de Saint-Grégoire de Tigran Honenc à Ani de 1215 [N. et M. Thierry, *L'église Saint-Grégoire de Tigran Honenc à Ani (1215)*, Louvain–Paris 1993, 95–97, figs 50, 51], du Christ-Sauveur à Lagami, Svanétie du XIV^e siècle (Thierry, *Le culte du cerf*

Géorgie, ce type iconographique de saint Eustathe est rare. Une fresque du XII[e] siècle dans la chapelle peinte de Kfar Chlaïmâne, au Liban, représente un archer à pied qui s'apprête à tirer sur un animal à ramures, qui pourrait être le cerf de la Vision de saint Eustathe.[25] Néanmoins, l'identification de la scène est controversée.[26]

On retrouve saint Eustathe chassant à l'arc en Occident,[27] où le sujet a été très populaire à partir du XII[e] siècle,



Fig. 5. Icône de la collection de Abou Adal au Liban, XVIII[e] siècle (d'après Icônes Grecques-Melkites-Russes, № 44)

notamment en France,[28] tant comme scène isolée que comme premier épisode dans les cycles narratifs de la Vie du saint.[29] Ainsi, sur la voussure sculptée du portail de l'église de Saint-Martin-de-Besse en Périgord, du XII[e] siècle,[30] le saint lancé au galop s'apprête à tirer à l'arc sur un grand cerf qui tourne la tête vers lui; un petit personnage volant empoigne des deux mains les cors de l'animal. De même, le saint cavalier en archer est attesté dans un manuscrit italien du XIV[e] siècle, la Bible de Nicolò d'Alifio (Malines, Grand Séminaire),[31] où la Vision est prétexte à une scène de chasse réaliste,[32] comme d'ailleurs dans d'autres exemples occidentaux;[33] cette fois,

---

en Anatolie, 85, sch. 20a), des Saints-Archanges de Laštkveri, Svanétie du XV[e]–XVI[e] siècle (*ibid.*, sch. 20b) et de Saint-Georges à Koréti du XVI[e] siècle (I. Huskivadzé, *Kartul eklesiata gviani šua saukuneebis «halhuri» moxatulobani*, Tbilissi 2003, 166 et 195–196, fig. 28). Pour les représentations géorgiennes de la Vision et la liste des monuments cf. supra, n. 19.

[25] La scène, située à côté de la porte d'entrée, est peinte de part et d'autre d'une croix latine portant l'inscription IC || XC NH || KA. Cf. L. Nordiguian, *Une chapelle peinte à Kfar Chlaïmâne dans le haut-pays de Batroûn*, Mélanges de l'Université Saint-Joseph LIV (1995–1996) 102, 110–111, pl. III; E. Cruikshank Dodd, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden 2004, 87, 308, pl. LXVIII, 17. 7–17. 9.

[26] Nordiguian, *op. cit.*

[27] La légende du saint fut probablement importée en Occident et plus précisément en Italie lors de l'immigration gréco-syrienne des VI[e]–VIII[e] siècles, due aux invasions perses et arabes, puis aux persécutions iconoclastes; le culte du saint est attesté au VIII[e] siècle à Rome où une diaconie au nom de saint Eustathe existait à partir du début de ce siècle: Coumoussi, *op. cit.*, 52, n. 19; Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie*, 96; Doherty, *The Development*, 87–88, 90; I. Garreau, *Saint Eustache de l'Orient à l'Occident: construction et enjeux d'une sainteté laïque* (thèse sur microfiches; École Pratique des Hautes Études), Paris 2007, 121. Le culte du saint semble être bien établi au X[e] siècle; Rome est de plus en plus mise en valeur dans les récits latins et les reliques romaines du saint sont répertoriées dans les *itineraria* de pèlerins. Grâce aux moines bénédictins, la *Vie* du saint connaîtra un grand succès et une expansion remarquable à partir de cette époque. Cf. Garreau, *op. cit.*, 156 sqq.

[28] L'image a été transmise en France par les canaux bénédictins, cf. N. Thierry, *op. cit.*, 96. Les liens d'Eustathe avec le saint patron du royaume et la translation des parcelles de ses reliques à l'abbaye de Saint-Denis au XII[e] siècle ont contribué au succès de la légende et du culte du saint dans ce pays. Cf. Doherty, *op. cit.*, 89, 90; J. Golden, *Images of Instruction. Marie de Bretagne, and the Life of St. Eustace as Illustrated in British Library Ms. Egerton 745*, in: *Insights and Interpretations. Studies in celebration of the eighty-fifth anniversary of the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, Princeton 2002, 60–85 et surtout 61–62.

[29] La Vision a été représentée à plusieurs reprises dans la sculpture monumentale, les vitraux, les arts mineurs, la peinture murale et les manuscrits enluminés. Parmi les plus anciens exemples connus, citons la représentation sur un chapiteau du château de Durham en Angleterre, du XI[e] siècle (G. Zarnecki, *English Romanesque Sculpture. 1066–1140*, London 1951, pl. 7), ainsi que celles du XII[e] siècle sur les chapiteaux romans des cathédrales de Vézelay et d'Autun en France (Doherty, *op. cit.*, 103). Pour des représentations occidentales v. Panofsky, *op. cit.*; L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, III/I, Paris 1958, 468–471. Pour une étude iconographique des images occidentales de la Vision v. Doherty, *op. cit.*, 88 sqq.; Golden, *op. cit.*, 60–85. Pour une liste des cycles hagiographiques de la Vie du saint en Occident et les épisodes illustrés, v. *ibid.*, 75–81, Appendix A et B.

[30] J. Secret, *Périgord roman*, Saint-Léger-Vauban 1979², pl. 107. Je tiens ici à remercier Mme N. Thierry qui a bien voulu me communiquer cette référence.

[31] R. Maere, *Une bible angevine de Naples au Séminaire de Malines*, Revue de l'art chrétien 60 (1910) 25–34, fig. 9; Panofsky, *op. cit.*, 8, fig. 3.

[32] L'image illustre d'autres personnages qui participent à la chasse ainsi que des chiens dont certains chassent des lapins.

[33] Notons ici que des archers à cheval apparaissent dans les représentations occidentales de la vision de saint Eustathe, notamment dans celles où la chasse du cerf — sans théophanie — constitue la première partie d'une représentation fractionnée de la Vision, la deuxième étant la théophanie-conversion du saint; mais il s'agit de personnages secondaires, de compagnons ou de serviteurs de Placide qui participent à la chasse. Dans ces images, le saint est d'ordinaire figuré soufflant du cor. Cf. des exemples dans un vitrail du XIII[e] siècle de l'aile nord de la cathédrale de Chartres (*Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, red. M. Callias Bey, Paris 1981, 34, baie 43; C. Manhès-Deremble, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude Iconographique*, Paris 1993, 53, 91–96, Baie 43, fig. 34) et



Fig. 6. Giovanni Boccati, Polyptyque de Saint-Eustathe à Belforte del Chienti, détail, 1469 (d'après P. Zampetti, Giovanni Boccati, fig. 105)

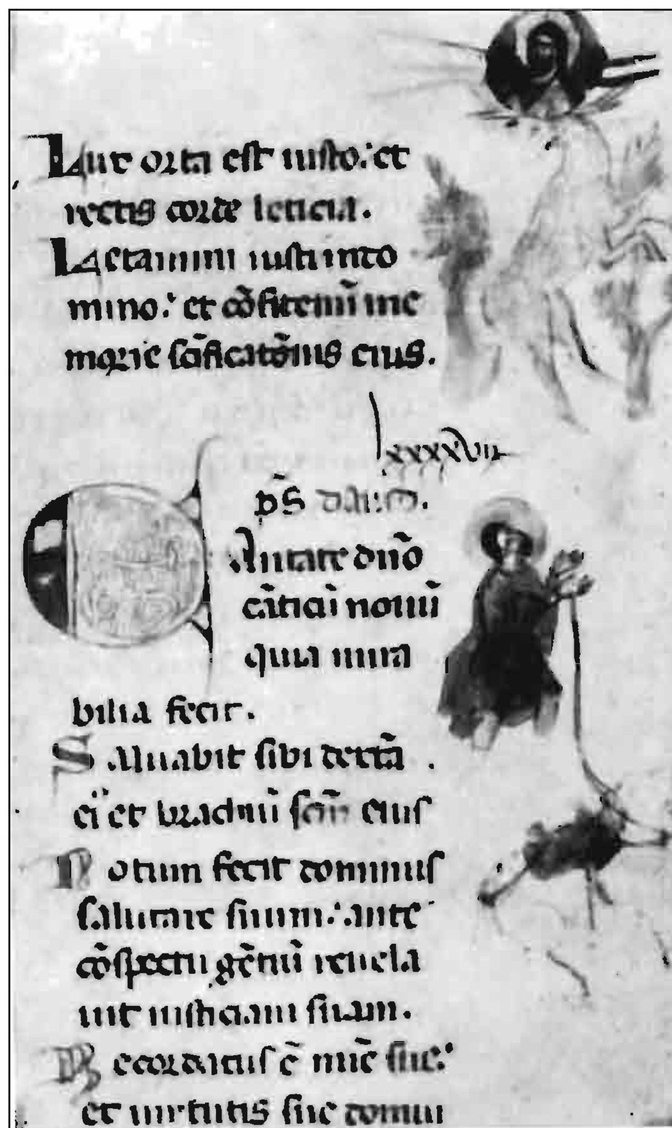


Fig. 7. Psautier Hamilton, Berlin, Kupferstichkabinett 78. A. 9, fol. 136r, XIII^e siècle (d'après D. Pallas, Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου, pl. CIII.β)

c'est la figure du Christ qui apparaît entre les ramures du cerf, tendant la main vers le saint. Enfin, sur la prédelle d'un polyptyque de Giovanni Boccati de 1469, provenant de l'église paroissiale de Saint-Eustathe à Belforte del Chienti (Macerata; fig. 6),[34] le saint cavalier lève d'une main l'arc vers le cerf qui tourne la tête portant entre les bois un grand crucifix.

En dernier lieu, mentionnons le cas problématique d'un archer sur un petit fragment d'un pavement mosaïqué qui provient de l'église de Santa Maria del Popolo à Pavie en Italie (XII^e siècle) et qui constitue l'un des plus anciens cycles connus de la Passion du saint.[35] L'identification avec saint Eustathe paraît assez probable mais demeure toutefois incertaine, étant donné l'état fragmentaire de la mosaïque.

Dans les exemples post-byzantins examinés précédemment, le cerf est le plus souvent de petite taille;[36] il est arrêté ou bien au contraire en fuite, tournant la tête en direction du chasseur, attitude caractéristique de l'animal aux aguets et *topos* de l'iconographie orientale et byzantine de la Vision.[37] Entre ses bois apparaît d'ordinaire le crucifix, élément d'inspiration occidentale:[38] répandu dans les images de la Vision en Occident, notamment du XV^e siècle, il domine également, comme on le verra, les réalisations post-byzantines.[39] Toutefois,

une peinture murale de la fin du XIII^e début du XIV^e siècle dans la chapelle nord de l'église de Lachapelle-sous-Gerberoy (P. Bonnet-Laborderie, *Les peintures murales du XIII^e siècle — XIV^e siècle de l'Oise*, in: *L'art gothique dans l'Oise et ses environs, XII^e–XIV^e siècle*, Colloque international organisé à Beauvais les 10 et 11 octobre 1998, Beauvais 2001, 304–305, figs 575, 576).

[34] P. Zampetti, *Giovanni Boccati*, Milano 1971, 35–37, 197 nr. 17, figs 103, 105; *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, ed. A. De Marchi, Milano 2002, 267 -278, nr. 19.

[35] Actuellement au Museo Civico de Pavie. Il reste l'enlèvement des enfants par un lion et un loup et la comparution et les épreuves d'Eustathe devant Hadrien. Cf. A. Peroni, *Pavia. Musei civici del Castello visconteo*, Bologna 1975, 88–100, figs. 441–446, 455–457 et 476 (l'archer).

[36] Seule l'icône de Novgorod figure le cerf de grand taille, conformément aux textes qui parlent du plus grand cerf de la troupe: PG 105, 380 (passion du saint); *ibid.*, 381 *supra* (panégyrique de Nicétas le Paphlagonien); Analecta Bollandiana 3 (1884) 68 (passion du saint); *Synaxarium EC*, 61–62 (codex C de la Bibliothèque universitaire de Messine).

[37] C'est le type caractéristique du cerf dans la quasi-totalité des exemples cappadociens, géorgiens et byzantins, à trois exceptions près où la poursuite est terminée et le cerf fait face le saint: Coumoussi, *Une représentation*, 54.

[38] Il est attesté pour la première fois dans un psautier anglais du XIII^e siècle, le Pierpont Morgan Library *Ms. 756*, fol. 9^r (Panofsky, *Dürer's «St. Eustace»*, 8–9, fig. 5) ainsi que dans un deuxième psautier également anglais de la même époque [Venise, Biblioteca nazionale Marciana, *MS Lat. I 77 (2397)*, fol. 6^v; D. Formaggio, C. Basso, *A Book of Miniatures*, New York 1962, 115, pl. 110].

[39] Bien que le premier témoignage littéraire provienne d'un texte hagiographique byzantin du IX^e siècle écrit par Nicétas le Paphlagonien (PG 105, 380–381), le crucifix reste inconnu dans la tradition iconographique orientale du sujet. On le retrouve aussi dans un texte du XV^e siècle de Damascène Stoudite (cf. supra, n. 1). L'hypothèse d'un prototype

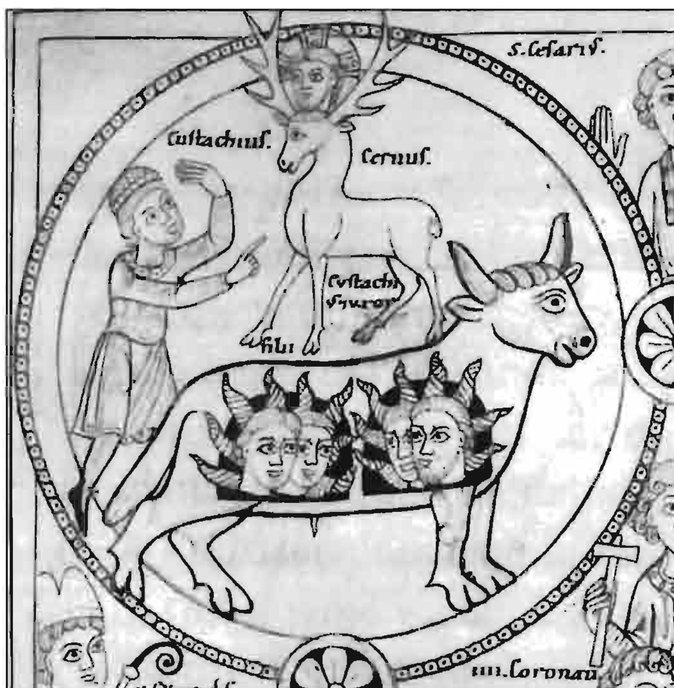


Fig. 8. Codex. hist. 415, Martyrologium, fol. 77ʳ, Stuttgart Landesbibliothek, seconde moitié du XIIᵉ siècle (d'après K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in Romanischer Zeit, pl. 31)



Fig. 9. Icône de l'Institut Hellénique de Venise, milieu du XVIᵉ siècle (d'après M. Chatzidakis, Icônes de saint Georges, pl. 10)

l'image de Philanthropinon et celle du triptyque de la collection d'Abou Adal au Liban placent entre les bois du cerf non le crucifix mais la croix,[40] conformément au type cappadocien de la Vision,[41] tandis que sur l'icône de Novgorod on aperçoit le visage du Christ, trait typique des exemples géorgiens[42] et des psautiers.[43] En associant le saint cavalier-archer et l'image du Christ dans la ramure du cerf, l'icône russe se rattache donc directement à l'imagerie géorgienne.

La deuxième série d'exemples post-byzantins de la Vision représente comme on le verra, une étape plus avancée dans le déroulement du récit; ils illustrent l'aboutissement de la Vision, le résultat de la poursuite-théophanie du cerf, c'est-à-dire la conversion du saint. On distingue trois types iconographiques de visualisation. Le premier type, qu'on pourrait donc appeler «athonite», est caractéristique des monuments du mont Athos. La représentation du sujet dans la Trapéza de la Grande Lavra (1535), le premier exemple connu, leur a servi de modèle. L'image est intégrée dans les scènes du ménologe, peint en frise continue sur les murs du réfectoire dont les peintures ont été attribuées, du moins partiellement, à Théophane le Crétois.[44] Dans une composition bipartite, la Vision constitue un épisode annexe du Martyre du saint et de sa famille, illustré comme d'habitude à la date du 20 septembre. La scène se déploie sur la pente droite de la colline qui encadre l'illustration du Martyre:[45] le saint en tenue militaire — son arc et son carquois sont accrochés à sa taille — figure debout, les mains levées, en prière devant le cerf qui se dresse immobile sur la pente de la colline, tournant sa tête surmontée d'un crucifix. Dans la partie gauche, est peinte l'image stéréotypée du martyre, qui domine la représentation. Une inscription identifie le martyre du saint et de sa famille (ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ/ ΕΥϛΤΑΘΙΟΥ Κ ΘΕΟΠΙΣΤΗ / ΚΑΊ ΤΩΝ ΤΈΚΝΩΝ ΑΎΤΩΝ) et une autre, à côté de la tête du cerf, cite les paroles habituelles du crucifié (ὦ ΠΛΑΚΊΔΑ / ΤΊ ΜΕ ΔΙΏΚΕΙC). Une image identique dans les moindres détails accompagne la représentation du martyre dans les ménologes de Dochiariou (1568)[46] et de la Trapéza d'Esphigmenou.[47]

---

byzantin de la représentation du cerf surmonté du crucifix a été évoquée par Pallas, sans exclure pour autant l'apparition du sujet en Occident où, à partir du IXᵉ siècle, les représentations du crucifix bénéficient d'un culte particulier. Cf. Pallas, *Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου*, 340, 345. T. Velmans considère que cette iconographie est d'origine occidentale et attribue en partie sa popularité dans les représentations post-byzantines au texte de Damascène Stoudite mentionné plus haut (Velmans, *L'église de Zenobani*, 37–38).

40 Le cerf surmonté de la simple croix est cité dans le court synaxaire du Menée. Les textes hagiographiques citent l'apparition simultanée entre les bois du cerf de la croix et de l'image du Christ, cf. supra, n. 1. De ce point de vue, l'exemple le plus proche des sources littéraires est celui du psautier Hamilton. Cf. à ce propos, Pallas, *op. cit.*, 345 n. 73. Pour le cerf stavrophore cf. *ibid.*, 344–345; Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie*, 66 sqq., surtout 75–76.

41 Pour les exemples cappadociens cf. *supra*, n. 18.

42 Cf. *supra*, n. 19.

43 Pour l'iconographie des psautiers cf. *infra*, n. 48 et 49.

44 Pour la datation des peintures de la Trapéza de Lavra aux alentours de 1535 et leur attribution à Théophane le Crétois v. A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athènes 1957, 103–109; M. Chatzidakis, *Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία*, Κρητικά Χρονικά 1 (1947) 33, pl. Δ2; J. J. Yiannias, *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos. A Study in Eastern Orthodox Refectory Art* (Ph. D. thesis, University of Pittsburgh), Pittsburgh 1971, 60–79 (avec toute la bibliographie relative sur le sujet); idem, *Οι Αγιογραφίες των Τραπεζών του Αγίου όρους. Μία Ερμηνεία*, in: *Η Βυζαντινή παράδοση μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης*, ed. J. J. Yiannias, Athènes 1994, 327 sqq.; Garidis, *La peinture murale*, 140–141.

45 G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1926, pl. 147/1.

46 *Ibid.*, pl. 238/2.

47 I. Tavlakis, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους* (thèse dactylographiée), Ioannina 1997, 140. La datation des peintures est incertaine. La première phase de la décoration de la Trapéza du monastère d'Esphigmenou remonte probablement à la fin du

Dans les représentations athonites de la Vision, la poursuite est terminée: le saint, touché par l'illumination, regarde le cerf et lève les mains devant le crucifix. Elles illustrent donc, par rapport au découpage chronologique du récit, le moment de la vision et de la conversion du saint; de la poursuite du cerf, on est passé à la contemplation de la théophanie. Ces images se rattachent ainsi à l'iconographie des psautiers[48] qui met également l'accent sur le moment de l'illumination du saint.[49]

En fait, l'image de la Trapéza de Lavra et celles des autres monuments athonites trouvent leur parallèle le plus proche dans le Psautier Hamilton (fig. 7).[50] Le schéma iconographique de base est le même: le saint figure débout,[51] levant les mains devant le cerf qui tourne sa tête vers lui. Dans les réalisations crétoises, le cerf présente les mêmes caractéristiques que dans les images précédentes, avec le crucifix entre les bois. Il faut relever l'absence du cheval du saint dans les images athonites. Nous ne connaissons aucun exemple antérieur de ce schéma iconographique qui se limite à la représentation du saint et du cerf: le cheval est au contraire présent dans tous les exemples byzantins et orientaux connus. En revanche, une formule «abrégée» du sujet omettant le cheval est connue dans le répertoire occidental.[52]

Dans une variante du type «athonite» de la Vision, qui figure parmi les scènes du ménologe dans la Trapéza de Dionysiou (1602/1603),[53] on a adopté le schéma composite de Lavra, hormis le fait que le saint, debout s'apprête, à décocher une flèche au cerf.[54] Cet élément iconographique entraîne le déplacement chronologique du découpage du récit: contrairement aux autres images athonites qui illustrent la conversion-contemplation du saint devant le cerf, l'image de la Trapéza de Dionysiou met en scène le moment précédent, celui de la poursuite, et plus précisément le moment de la théophanie. De ce point de vue, et malgré sa ressemblance avec le type «athonite», elle se rapproche du premier groupe d'images post-byzantines, à cette différence près que dans celles-ci le saint-archer est représenté en cavalier et en plein mouvement.

On rencontre une formule composite de la Vision et du Martyre du saint similaire à celle de la Trapéza de Lavra dans un martyrologe de novembre d'un codex de la Bibliothèque de Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, *Codex. hist. 415*, *Martyrologium*, fol. 77r) de la seconde moitié du XIIe siècle (fig. 8).[55] Dans l'image, inscrite dans un médaillon,[56] le saint figure debout à gauche, levant les mains vers le cerf qui est représenté au-dessus du taureau d'airain; dans sa ramure apparaît l'image du Christ tandis que le cheval du saint est omis, comme dans les images athonites. Malgré ces quelques similitudes, les divergences iconographiques entre les deux images, l'important écart chronologique ainsi que l'absence d'exemples intermédiaires connus de ce type de représentation de la Vision ne plaident pas en faveur d'une éventuelle influence de l'image occidentale sur les représentations crétoises. Sans pouvoir exclure l'existence d'un exemple byzantin analogue inconnu ou d'une représentation occidentale plus tardive, on pourrait plutôt suggérer que ce type composite a été une convention iconographique employée dans les martyrologes tant en Orient qu'en Occident.[57]

On retrouve le même contexte contemplatif, mais dans une version iconographique différente, dans trois icônes portatives: la première se trouve à l'Institut Hellénique de Venise (milieu du XVIe siècle; fig. 9),[58] la deuxième, de style crétois, est conservée dans l'église d'Eleimonitra à Chora, dans l'île de Patmos (1620–1640),[59] et la troisième, datable des environs de 1600 et rattachée à la tradition constantinopolitaine, provient de l'île de Salamine.[60] Dans ces icônes, le saint, en tenue militaire ou en costume d'apparat,[61] chevauche une monture en mouvement et paraît en tête-à-tête avec le cerf, représenté de face; dans les exemples de Venise et de Patmos, Eustathe tient simultanément les rênes de sa monture et sa lance, verticale le long de son corps, alors qu'il croise les mains devant sa poitrine

XVIe siècle. Les peintures ont été refaites après une restauration en 1810 (cf. *ibid.*, 133; Yiannias, *op. cit.*, 325, 351, fig. 4.5).

[48] Dans les miniatures, le saint est représenté soit à cheval soit descendu de sa monture, agenouillé ou debout, esquissant un geste de prière devant l'image du Christ en médaillon figurée entre les bois du cerf. La représentation de l'image du Christ, trait iconodoule conforme au contexte iconophile des psautiers, est conçue comme la «présence virtuelle du Christ», cf. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique,* Paris 1957, 219; Ch. Walter, *«Later-day» saints and the image of Christ in ninth-century marginal Psalters*, REB 45 (1987) 215. Le récit de la Vision est cité en faveur du culte des icônes dans le florilège de Jean de Damas (*PG* 94, 1381). À partir du XIe siècle, le sujet fait son apparition dans les ménologes enluminés parmi les scènes de la Vie du saint. Sur cette iconographie dans les psautiers et les ménologes enluminés v. A. Mitsani, *Le ménologe métaphrastique illustré de Londres. British Library additional 11870* (thèse dactylographiée; Université de Paris I, Panthéon–Sorbonne), Paris 1987, 94–103. Un médaillon avec la tête du Christ figure aussi dans une peinture de l'église de Haghios Basilios Gephira à Arta (XIIIe siècle), vraisemblablement sous l'influence de l'iconographie constantinopolitaine (information de V. J. Djurić cité par Velmans, *L'église de Zenobani*, 36, n. 108).

[49] Dans les psautiers, le sujet illustre le psaume 96 (97) 11: ΦΩΣ ΑΝΕΤΕΙΛΕ ΤΩ ΔΙΚΑΙΩ («la lumière s'est levée pour le juste...»), qui chante le triomphe de Dieu et l'octroi de la grâce à ses élus. La scène figure dans les psautiers du IXe siècle [Psautier Chludov (Moscou, Musée d'Histoire, *cod. gr. 129-d*; M. Ščepkina, *Miniatiury Hludovskoi Psaltyri*, Moscou 1977, fol. 97v), *Pantocrator 61*, fol. 138r et *Paris. gr. 20*, fol. 5v (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris 1966, pl. 21 et 35)], du XIe siècle [Londres *Add. 19352*, fol. 130v (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age* II, Paris 1970, pl. 77, fig. 211), *Vatic. Barb. gr. 372* (Ch. Walter, *«Later-day» saints in the model for the London and Barberini psalters*, REB 46, 1988, 216, pl. VII, fig. 13)], ainsi que dans le Psautier Hamilton (Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, *78. A. 9*), fol. 136r, vers 1300 (Pallas, *Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου*, pl. CIII.β).

[50] Pallas, *loc. cit.*

[51] Le type iconographique de saint Eustathe debout en prière est attesté pour la première fois dans le ménologe de Londres, British Library, *Add. 11870*, du XIe siècle, v. Mitsani, *op. cit.*, 100–101.

[52] Citons deux manuscrits italiens, le *Matricola* de la société de saint Eustathe de 1258 (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, *Fondo Gozzadini n. 210*) et les *Vite dei Santi Padri* de Domenico Cavalca (Rome, Biblioteca nazionale centrale, *ms. V. E. 1189*, fol. 169r, du XIVe–XVe siècle), ainsi qu'un vitrail de la cathédrale Notre-Dame de Paris (circa 1260). Cf. Doherty, *The Development*, 99–100, 112. Hormis l'omission du cheval, l'iconographie de la scène ne présente pas d'analogie avec celle des images athonites.

[53] Tavlakis, *op. cit.*, 124, pl. 27. Le ménologe est peint dans la partie sud de la Trapéza dont la décoration a été effectuée, selon l'inscription en 1602/1603. Les peintures de la partie nord sont datées par les chercheurs en 1547 et attribuées au peintre crétois Zorzis. Pour la datation des peintures de la Trapéza de Dionysiou et la bibliographie relative v. *ibid.*, 95–97, 99–100; Yiannias, *Οι Αγιογραφίες των Τραπεζών*, 325, 331, 349, fig. 4. 5.

[54] Selon la description et le dessin de Tavlakis (*op. cit.*).

[55] K. Löffler, *Schwäbische Buchmalerei in Romanischer Zeit*, Hamburg 1928, 55, pl. 31.

[56] Il appartient à l'une des six paires des médaillons de la feuille qu'illustrent des épisodes de la Vie des saints.

[57] Doherty, *op. cit.*, 97, 143.

[58] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut,* Venise 1962, 42–43, pl. 10.

[59] M. Chatzidakis, *Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athènes 1985, 163–164, nr. 143, pls. 182, 183.

[60] L'icône a été étudiée de manière détaillée par D. Pallas (Pallas, *op. cit.*, 328–369, pl. XCIII–CI).

[61] Dans l'icône de Patmos.

dans l'image de Salamine.[62] Dans l'icône de Venise, le saint n'est pas nimbé, élément déjà attesté dans la tradition antérieure.[63] Le cerf, toujours de petit taille, est surmonté du crucifix, sauf dans l'icône de Patmos où on aperçoit la croix; il est figuré sur le sommet d'un rocher dans l'image de Venise alors que dans celle de Patmos il est au-dessus du toit de la maison d'une des scènes de la Vie du saint qui sont représentées sur le pourtour de l'icône; dans l'icône de Salamine, la colline ou le rocher sont omis.

Bien que le type du saint cavalier contemplant le cerf soit connu dans le répertoire byzantin,[64] son illustration en tête-à-tête avec le cerf représenté de face est rarissime. C'est la position de face du cerf qui est importante: elle indique l'arrêt de la course — malgré l'antithèse du cheval en mouvement — en suggérant l'idée du dialogue entre les protagonistes. Notons que dans les exemples athonites, qui traduisent pourtant une conception similaire, le cerf tourne la tête conformément à l'iconographie correspondante dans les psautiers.[65] L'intensité et le caractère contemplatif du moment sont soulignés par l'immobilité du saint qui fait face au cerf, ainsi que par l'attitude expressive du cheval, qui trahit son étonnement devant la théophanie, dans l'icône de Patmos,[66] et par son mouvement paisible dans l'icône de Salamine; au contraire, dans l'icône plus animée de Venise, l'immobilité du cavalier tranche avec le mouvement agité du cheval.[67] Il y a seulement deux antécédents iconographiques répertoriés où le saint cavalier contemple face à face le cerf, celui de Hagios Stephanos à Cemil (VII^e^–IX^e^ siècle)[68] et celui de Sainte-Thècle en Eubée (XIII^e^ siècle).[69] Plus précisément, l'icône de Patmos et celle de Salamine se rapprochent davantage de l'image de Cemil, tandis que le cheval agité de l'icône de Venise trouve des analogies avec l'image de l'église de Sainte-Thècle où la monture est au galop.[70]

À partir du XV^e^ siècle, le type iconographique contemplatif de saint Eustathe à cheval en tête-à-tête avec le cerf est commun dans le répertoire occidental,[71] comme on le voit par exemple dans le fameux tableau de Pisanello ou dans les dessins de Bellini.[72] En ce qui concerne l'influence de ces images occidentales sur les icônes post-byzantines, on ne peut se prononcer avec certitude. Ce qui est certain c'est que cette iconographie, bien que rare, est connue dans l'imagerie byzantine, tandis que l'influence occidentale dans les icônes se fait plutôt sentir dans la représentation du crucifix entre les bois du cerf et dans d'autres détails accessoires.[73] Par ailleurs, un modèle byzantin du deuxième quart du XV^e^ siècle, inspiré d'un prototype également byzantin du XIII^e^–XIV^e^ siècle et enrichi d'éléments venant de l'art occidental, a été évoqué à propos de l'icône de Salamine.[74] D'autre part, la résurgence de cette iconographie d'origine byzantine de la Vision de saint Eustathe dans les icônes post-byzantines pourrait être imputable, du moins en partie, à l'influence de réalisations occidentales contemporaines.

Une dernière icône provenant aussi de l'île de Patmos (1610–1630)[75] illustre une autre formule contemplative de la Vision. L'image est peinte sur le pourtour de l'icône, parmi les scènes qui encadrent l'image de saint Eustathe en cavalier. Dans la scène de la Vision, le saint, en militaire, est représenté agenouillé, en contemplation — les deux mains levées en prière — devant un crucifix impressionnant qui apparaît entre les bois d'un grand cerf dont on ne voit que la moitié du corps. L'animal a la bouche à moitié ouverte, suggérant ainsi le dialogue avec le saint. Derrière le saint, on aperçoit la partie antérieure de son cheval. Une inscription identifie la scène.[76]

L'icône de Patmos propose une version modifiée d'un type iconographique byzantin de la Vision très répandu dans l'art occidental.[77] En fait, les principaux éléments iconographiques de l'icône et de nombreuses réalisations occidentales, comme le cerf à mi-corps et de face ou le cheval représenté seulement par sa partie antérieure derrière le saint, se rencontrent pour la première fois dans un ménologe byzantin du XII^e^ siècle (Londres, British Library, *Add. 11870*, fol. 151).[78] La différence est le saint agenouillé alors que, dans le prototype byzantin, il figure debout et en prière avec les deux mains levées.[79] Malgré l'antériorité du mé-

[62] Pour ce geste emprunté par l'art byzantin à l'art islamique v. *ibid.*, 350.

[63] Cf. les exemples de la chapelle rupestre de Karacaören et de l'église de Saint-Théodore en Cappadoce (Jolivet-Lévy, *Trois nouvelles représentations*, 101–104, sch. 21, 22). Quant Eustathe est représenté sans nimbe, il est d'ordinaire encore en train de chasser, sa conversion n'est pas accomplie, tandis que dans l'icône de Venise la position frontale du cerf indique le contraire.

[64] Le saint est illustré contemplant le cerf sur un cheval au galop dans certains psautiers byzantins du XI^e^ siècle mais pour le reste l'iconographie est différente. Cf. les exemples dans les psautiers de Londres *Add. 19352* (Der Nersessian, *op. cit.*, pl. 77, fig. 211) et *Barb. gr. 372*, fol. 160v (Walter, *op. cit.*). Dans les images des psautiers le saint lève ses mains en geste d'adoration.

[65] Coumoussi, *op. cit.*, 54.

[66] Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, 163.

[67] Notons que l'antithèse entre l'immobilité du cavalier et le mouvement du cheval dans nos exemples, souligné par le manteau flottant du premier, n'est pas inconnue de la représentation des saints cavaliers dans l'art byzantin. La question du «mouvement latent» ou de «l'immobilité latente» a été abordée par Pallas à propos de la représentation de saint Eustathe dans l'icône de Salamine (Pallas, *op. cit.*, 332–333).

[68] N. Thierry, *Haut Moyen âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin* 1, Paris 1983, 8–10, fig. 5; eadem, *Le culte du cerf en Anatolie*, 41, sch. 1. La datation des peintures, est controversée entre le VII^e^ et la fin du IX^e^ siècle. Pour les différentes datations v. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 163.

[69] Coumoussi, *Une représentation*, fig. 1.

[70] *Ibid.*

[71] Nous ne reprenons pas ici l'analyse de la théorie de Panofsky, selon laquelle le calme et les valeurs contemplatives sont propres aux images occidentales (Panofsky, *op. cit.*, 5 sqq.). Comme il a été démontré, l'illustration de la Vision comme une «pieuse contemplation», existait dans le répertoire byzantin dès la haute époque. Cf. Pallas, *op. cit.*, 334–338; Coumousi, *op. cit.*, 54; Mitsani, *Le ménologe métaphrastique*, 101.

[72] Pour le tableau de Pisanello à la Galerie Nationale de Londres v. R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, Milano 1972, 94–95, nr. 66; T. Franko, in: *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, ed. L. Puppi, Milano 1996, cat. nr. 5, 72–75, avec toute la bibliographie relative; L. Syson, D. Gordon, *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, London 2001, 156–189. Pour les trois dessins avec le même sujet de Jacobo Bellini dans un carnet du Musée du Louvre v. C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989, pls. 251–254.

[73] Comme par exemple dans le rendu du cheval dans l'icône de Venise (Chatzidakis, *op. cit.*) ou dans le rendu du cerf, dans les motifs décoratifs du nimbe du saint et du fond de l'image dans l'icône de Salamine (Pallas, *op. cit.*, 347 sqq.).

[74] *Ibid.*, 351, 365.

[75] L'icône provient de la chapelle de Saint–Eustathe de l'église de Saint-Georges *tou Symphantou* à Chora de Patmos. Cf. Chatzidakis, *Icons of Patmos*, 141–143, no 107, pl. 158.

[76] Ἡ ὈΠΤΑΣΙΑ ΤΟΥ͂ ἉΓΙΟΥ: l'illusion du saint.

[77] Psautier anglais, Pierpont Morgan Library *Ms. 756*, fol. 9r: Panofsky, *Dürer's «St. Eustace»*, 8–9, fig. 5. Cf. aussi un autre psautier anglais de la même époque [Venise, Biblioteca nazionale Marciana, *MS Lat. I 77* (2397), fol. 6^v^ (cf. *supra*, n. 38)] ainsi qu'un vitrail du XIII^e^ siècle dans la cathédrale de Chartres (cf. *supra*, n. 33).

[78] Ch. Walter, *London September Metaphrast Additional 11870*, Zograf 12 (1981) 15–16, fig. 8; A. Mitsani, *op. cit.*, 94 sqq., fig. 15. L'arbre illustré derrière le cheval, omis dans l'icône de Patmos, constitue un point commun de plus entre le ménologe byzantin et les représentations occidentales. Cf. Doherty, *op. cit.*, 84–86.

[79] Le saint figure un seul genou à terre avec les mains en prière dans les psautiers du IX^e^ siècle, mais pour le reste l'iconographie de la scène est

nologe byzantin, des différences iconographiques, telle la position du saint, empêchent de voir en lui un prototype des images occidentales.[80] En ce qui concerne l'icône de Patmos, la présence simultanée du saint agenouillé et du crucifix entre les bois du cerf plaident à notre avis plutôt en faveur d'un modèle occidental, à moins de postuler un modèle byzantin analogue inconnu.

Revenons-en pour terminer à la peinture murale et à la place de la Vision au sein des ménologes et des martyrologes où le sujet est traité soit comme épisode annexe du martyre du saint soit en tant qu'image isolée. Dans le premier cas, il s'agit d'un court cycle hagiographique[81] rencontré pour la première fois dans la Trapéza de la Grande Lavra. Cette formule iconographique réunit le premier et le dernier épisode de la *Vie* du saint, la Vision et le Martyre, liés entre eux par un rapport de causalité: la Vision qui provoque la conversion du saint annonce aussi son martyre. Il s'agit de deux épisodes cardinaux de sa *Vie*, qui définissent deux moments de passage; la Vision entraîne la conversion suivie du baptême du saint qui marque son entrée dans l'Église et la vie chrétienne, tandis que le Martyre marque l'entrée dans la vie éternelle, la récompense du fidèle vertueux.[82] Avec la Vision le saint reçoit la lumière divine et avec son Martyre il s'unit avec la lumière éternelle.[83]

La représentation de la Vision au sein des ménologes — soit associée avec le Martyre du saint pour former un cycle abrégé, soit comme scène isolée — est conforme à la valeur symbolique du sujet en tant qu'évocation de la grâce, de la rédemption et du salut apporté par le Christ, idées dominantes dans la représentation des martyres.[84] L'intervention directe de Dieu pour le salut des justes se manifeste sous la forme de la théophanie tant dans la Vision que dans les martyres.[85] Le sujet correspond aussi à la dimension didactique et pédagogique du ménologe;[86] dans la Vision c'est le Christ qui appelle à la vie chrétienne et c'est aussi lui qui préside aux combats des martyrs pour la préserver.[87] L'image de la théophanie-Vision de saint Eustathe est donc un appel à la vraie foi et au modèle de vie du chrétien vertueux qui recevra de Dieu la récompense de ses actes, tout comme les martyrs l'ont reçue avant lui. Cette dimension didactique doit être désormais mise en relation avec les nouvelles conditions établies pour les chrétiens par la conquête ottomane[88] et avec les efforts destinés à renforcer la foi et à encourager la lutte contre l'islamisation.[89] D'ailleurs, c'est probablement son introduction dans le ménologe, un des sujets favoris de l'époque, ainsi que sa citation dans un florilège populaire du XV^e^ siècle[90] qui ont peut-être contribué à sa réputation pendant cette période.[91] Pourtant, le sujet n'est pas mentionné dans le manuel de peinture de Denys de Fourna, qui n'évoque que le Martyre du saint et de sa famille.[92]

En même temps, le sujet maintien sa vocation funéraire comme image du salut et sa fonction d'intercession, comme on le voit dans le narthex de l'église Saint-Nicolas de la Dame-Théologina à Kastoria (1663; fig. 2).[93] L'environnement iconographique du narthex ainsi que l'association de l'image au sujet des Trois Hébreux dans la fournaise,[94] illustré dans le panneau suivant,[95] ainsi qu'à celui de la Résurrection du fils de la veuve de Naïm, figuré au-dessus de la Vision, le prouvent de manière évidente.[96]

---

différente (*Pantocrator 61*, fol. 138r et *Paris. gr. 20*, fol. 5v). Cf. *supra* n. 49. Dans le ménologe de Londres, selon la tradition des psautiers, c'est l'image du Christ qui figure entre les bois du cerf.

80 Doherty, *The Development*, 116, 144.

81 Les cycles hagiographiques de saint Eustathe sont très rares dans l'art byzantin. Pourtant, les seuls exemples connus de l'aire byzantine, les cycles de deux ménologes enluminés du XI^e^/XII^e^ siècle, dont la Vision constitue le premier épisode, le ménologe d'*Esphigmenou 14*, fol. 52 (*The Treasures of Mount Athos* II, ed. S. M. Pelekanidis et al., Athens 1975, 363, fig. 329) et le Ménologe de Londres, British Library, *Add. 11870*, fol. 151 (cf. *supra*, n. 78), laissent supposer l'existence d'une iconographie narrative de la Vie du saint, du moins dans les manuscrits enluminés. Cf. Pallas, *op. cit.*, 341. La scène ne figure pas dans le Ménologe de Basile II [*Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)*, Torino 1907, 53]. Notons que des épisodes de la Vie du saint, dont celui de la Vision, accompagnent l'image du saint en cavalier dans les icônes post-byzantines, comme dans les trois icônes du XVII^e^ siècle, étudiées plus haut.

82 Golden, *Images of Instruction*, 72. Pour l'interprétation du baptême et du martyre comme rites de passage du péché à la vie éternelle v. D. H. Verkerk, *The Font is a Kind of Grave: Remembrance in the Via Latina Catacombs*, in: *Memory and the Medieval Tomb*, ed. E. Valdez del Alamo, C. S. Pendergast, Aldershot 2000, 157–181 (référence citée par Golden, *op. cit.*).

83 Doherty, *The Development*, 105.

84 Le martyr, par sa mort associé au sacrifice salutaire du Christ, participe à l'œuvre de la rédemption; il devient ainsi le symbole de la suppression de la mort et de la victoire assurée de la vie éternelle. Cf. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* II, Paris 1946, 39, 80.

85 Dans la *Vision* le Christ intervient directement pour le salut de son élu, tandis que Dieu se manifeste dans l'action des martyrs par la descente du Saint-Esprit pour consolider leur âme. Cf. *ibid.*, 74.

86 Comme l'affirment les pères de l'Église, Eusèbe (PG 20, 408), Photius [*Φωτίου Ομιλίαι*, ed. V. Laourdas, Thessalonique 1959; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 189; A. Karakatsani, *Κάποιες παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων στις βυζαντινές εκκλησίες*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 10 (1980–1981) 163–164; Kanari, *Les Peintures du Catholicon du Monastère de Galataki*, 44] et autres.

87 Grabar, *op. cit.*, 71, 74.

88 Karakatsani, *op. cit.*; M. Acheimastou-Potamianou, *Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16^ου^ αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 16 (1991–1992) 30; eadem, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών*, 140–141.

89 M. Garidis, *La peinture murale*, 187; Amprazogoula, *op. cit.*, 37–38.

90 Le *Thesaurus* de Damascène Stoudite, cf. n. 1 *supra*; Pallas, *op. cit.*, 340.

91 Une représentation de saint Eustathe comme martyr, tenant d'une main le glaive et de l'autre la croix, parmi les saints en pied du mur nord du naos du catholicon de Barlaam aux Météores (1548), accompagné à sa droite d'un petit cerf stavrophore, n'en offre pas moins une preuve supplémentaire de la popularité du sujet (peintures inédites, notes personnelles).

92 *Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Saint Pétersbourg 1909, 192.

93 La fonction funéraire de la Vision de saint Eustathe est bien documentée dans le répertoire cappadocien. Cf. à ce propos, Jolivet-Lévy, *Hagiographie cappadocienne*, 478 sqq.; Thierry, *Vision d'Eustache. Vision de Procope*, 1845–1855. Le sujet a été employé de manière similaire dans certaines églises en Géorgie, cf. Velmans, *L'église de Zénobani*, 42–44. La Vision dans l'église de Sainte-Thècle en Eubée fait aussi partie d'un programme funéraire, cf. Coumousi, *Une représentation*, 55–56.

94 La représentation biblique des Trois Hébreux dans la fournaise ainsi que celle de Daniel dans la fosse aux lions, illustrée un peu plus loin dans la même zone des martyres du mur nord, sont considérées comme antétypes vétérotestamentaires de la Passion, de la Résurrection du Christ et du sacrifice eucharistique mais aussi évocatrices du salut. Cf. à ce propos I. D. Ştefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 147–150, 155–157; Th. Archontopoulos, *Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων Εισόδια της Θεοτόκου εικονογραφικά παράλληλα*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 16 (1991–1992) 253–257; idem, *Les trois Hébreux dans la fournaise dans une icône du Musée byzantin d'Athènes (XV^e^–XVI^e^ siècle) № 7706. T. 2505. Étude iconographique*, Cahiers balkaniques 11 (1987) 121–140; C. Jolivet-Lévy, *Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance*, in: *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*. Actes du Colloque de 3e Cycle Romand de Lettres (Lausanne–Fribourg, 2000), ed. N. Bock et al., Roma 2002, 77.

95 C'est la décapitation des Trois Hébreux associée à Daniel dans la fosse aux lions qui est le plus souvent illustrée au sein des cycles des ménologes pour le 17 décembre, tandis que dans notre monument les deux images sont éloignées. Cf. Paisidou, *Οι τοιχογραφίες*, 146–147, sch. 28.

96 Bien que le caractère didactique et eschatologique du programme iconographique du narthex de Saint-Nicolas de la Dame-Théologina ait été souligné (Paisidou, *op. cit.*, 269), son aspect manifestement funéraire n'a

En conclusion, la représentation de la Vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine perpétue pour l'essentiel la tradition byzantine et orientale du sujet en s'inspirant en même temps de l'art occidental. L'iconographie contemplative de la Vision a été développée, selon des formules différentes, dans les monuments athonites — à une exception près — ainsi que dans certaines icônes portatives. Les représentations trouvent pour la plupart des antécédents dans le répertoire byzantin, tandis que leurs affinités avec l'imagerie occidentale, à l'exception du crucifix entre les bois du cerf qui domine dans les réalisations post-byzantines, se limitent à des détails. Parfois cependant, comme dans le cas de l'icône de Patmos, un modèle occidental paraît plausible. En outre, l'iconographie dynamique de la poursuite--théophanie du saint, préférée dans certains monuments de la Grèce du Nord-ouest et de Thessalie ainsi que dans quelques icônes portatives, adopte le type du saint cavalier-archer, connu uniquement dans le répertoire géorgien et occidental. La voie de l'Occident apparaît la plus probable pour son introduction dans l'art post-byzantin. Les contacts permanents que la région de Jannina, où le type iconographique est d'abord attesté, conservait à cette époque avec l'Occident et singulièrement avec l'Italie, permettant une certaine familiarité avec l'art de la péninsule, ont pu favoriser sa pénétration sur la côte épirote, puis sa diffusion dans les monuments postérieurs.[97]

Enfin, la représentation de la Vision de saint Eustathe dans la peinture murale post-byzantine est étroitement liée au cycle du ménologe, l'une des raisons vraisemblables de sa popularité. Associé au Martyre du saint mais aussi comme scène isolée, le sujet conserve sa fonction d'image de rédemption et de salut, et son caractère didactique — adaptés maintenant au contexte du ménologe et aux nouvelles conditions politiques — ainsi que sa vocation funéraire. La composition bipartite de la Vision et du Martyre du saint est un des traits distinctifs de l'iconographie post-byzantine de la Vision de saint Eustathe.

pas été mis suffisamment en valeur. Une série de sujets thématiquement liés par le thème de la Résurrection et du salut le mettent en évidence: le Jugement Dernièr peint sur le mur est, la Résurrection du fils de la veuve de Naïm sur le mur nord et de la fille de Jaïre sur le mur ouest, deux scènes d'habitude absentes des miracles illustrés dans les narthex (S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in *The Kariye Djami, vol. 4: Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, ed. P. Underwood, Princeton 1975, 309) ainsi que les images déjà mentionnées des Trois Hébreux dans la fournaise et de Daniel dans la fosse aux lions, la Vision de saint Eustathe, et la scène de l'Onction du Christ sur le mur nord. Cf. Païsidou, *op. cit.*, 116, 118, 120–121, 179–181, pls. 8, 58a, 60a, 82. Il est intéressant de remarquer le rassemblement des scènes à caractère funéraire sur le mur nord ainsi que leur disposition en deux groupes aux extrémités du mur: la Résurrection du fils de la veuve, la Vision de saint Eustathe et les Trois Hébreux dans la fournaise à gauche et l'Onction du Christ et Daniel dans la fosse aux lions à droite (*ibid.*, sch. 28). On pourrait suggérer qu'au-dessous de ces représentations aient été inhumés les deux donateurs des peintures, qui, comme ils le précisent dans l'inscription votive, ont offert la décoration de l'église pour le salut de leur âme (*ibid.*, 56–57).

[97] Pour les contacts commerciaux et artistiques entre la ville de Jannina et l'Italie v. M. Garidis, *La peinture murale*, 8, 12; A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, 15–16.

Представа Визије светог Евстатија у поствизантијском сликарству

Катерина Амбразогула

У тексту се проучава развој представе Визије светог Евстатија на основу разматрања низа зидних слика и портативних икона насталих од XVI до XVIII века. Анализирају се иконографска решења и њихове особености, као и место и функција представе у зидном сликарству. Аутор запажа да је Визија светог Евстатија често сликана сцена током поствизантијског периода, вероватно зато што је поменута у једном познатом зборнику из XV века, а нарочито због тога што је била укључена у Менолог, један од омиљених циклуса епохе. У монументалном сликарству Визија је најчешће спојена с приказом мучеништва светог Евстатија. Представа је и у поствизантијској епохи сачувала функцију слике искупљења и спасења, као и дидактички карактер и фунерарну намену. Визија светог Евстатија била је приказивана и на портативним иконама и као засебна слика у оквиру циклуса мучениковог живота.

Проучавана грађа сведочи о разноврсности иконографских решења. Она се заправо ослањају на византијску и источњачку традицију у приказивању ове теме, показујући истовремено извесне особености, као и утицај представа са Запада. Тако је Божије јављање светом Евстатију приказано у низу споменика северозападне Грчке и Тесалије и на неким портативним иконама. Реч је о представи светог као коњаника који лови јелена, а то је решење карактеристично за иконографију грузијских представа мученика. Оно је, међутим, уведено у поствизантијско зидно сликарство посредством Запада, где се сусреће од XII века. Насупрот томе, тзв. контемплативна иконографија Визије имала је различита решења. Познати светогорски примери — с једним изузетком — блиски су представи из Псалтира *Хамилшон* (XIII век), док се на портативним иконама појављују другачија решења, чији се претходници налазе у византијској традицији или на одговарајућим сликама са Запада. Осим тога, утицај представа са Запада запажа се и у појединим иконографским мотивима, попут сликаног Распећа између рогова јелена, честим на поствизантијским представама Визије светог Евстатија.